

Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI

by  
Juan Carlos Martín Galván

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill  
2006

Approved by  
Advisor: Professor Pablo Gil Casado  
Reader: Professor Frank Domínguez  
Reader: Profesor Jorge Marí  
Reader: Profesor José Polo de Bernabé  
Reader: Profesor Alicia Rivero

© 2006  
Juan Carlos Martín Galván  
ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

JUAN CARLOS MARTÍN GALVÁN: Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI.  
(Under the direction of Pablo Gil Casado)

This dissertation examines the impact of a realistic discourse in the XXI century in the following four Spanish novels: Soldados de Salamina, La noche de los cuatro caminos: una historia de maquis. Madrid, 1945, La voz dormida, and Sefarad: una novela de novelas. These novels use textual documentation to redirect fiction toward an ethical and moral compromise with the repressed historical past, striving to overcome the amnesia of the Spanish imagination and the relativism and indifference of narrative in previous decades. At the same time, these texts are also a testimony of the impossibility of attaining such goal.

The introduction examines the various narrative, rhetorical, and theoretical discourses, exploring the realistic aesthetics of these texts and the intimate relationship of history, literature, and memory through the lens of Baudrillard, Hutcheon, Bakhtin, and Derrida.

The first part of the dissertation is devoted to the analysis of Soldados, La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945, and La voz dormida. In Soldados and La noche simulation is employed to erase the frontier between reality and representation. The novels undertake a rhetorical game of investigation, suspense and intrigue to inquire into the historical past. The analysis further explores the role of autobiography and self-conscious

writing. My analysis of La voz dormida also delves into the role of women in the writing of historical narratives.

The second part of the dissertation is devoted to Sefarad: una novela de novelas. Sefarad also participates in the same autobiographical, intertextual and metafictional play used by Cercas and Trapiello. Moreover, Muñoz Molina uses rhetorical games to recuperate and retain formerly underrepresented and repressed voices in history.

I conclude by acknowledging the impossibility of these texts overcoming certain issues of representation and the always problematic relationship of history, literature, and memory. However, these four novels not only make obvious the role of historical memory in reconstructing the past, but represent in themselves “lieux de mémoire,” that is, valid commemorative spaces that rethink and confront the past in the historical present of Spain.

Quiero dedicar este trabajo a mis padres por su apoyo y su ejemplo de sacrificio constante. A mis hermanas y hermanos por su cariño y por toda la ayuda que siempre me han ofrecido. A toda mi familia en Canarias y en Utah. A Annie por creer cuando yo no creía y por hacerme feliz cuando más lo necesitaba.

## AGRADECIMIENTOS

Este estudio no habría salido a la luz sin la inestimable ayuda de mi director de tesis el doctor Pablo Gil Casado. Sus ideas sobre los textos y sus impresiones sobre el análisis de los mismos han sido fundamentales para terminar este proyecto. Al doctor Domínguez le agradezco inmensamente las incesantes lecturas, consejos y el afecto que me ha mostrado durante los últimos cuatro años. Esta tesis también le debe mucho. Gracias también a Jordi Marí por dar sentido y coherencia a este trabajo. Su ilusión, apoyo y visión me guiaron en los momentos más difíciles de la escritura. A mi amigo Jose Alberto por contarme un día de verano la historia de Soldados de Salamina y enviarme documentación desde Canarias. También a Heriberto por su amistad y por el libro Desaparecidos de la Guerra de España (1936-?). Este trabajo es también un tributo y un agradecimiento a todos aquellos que siguen queriendo reivindicar la memoria de los que ya no están. A todos ellos gracias.

## TABLA DE CONTENIDOS

Chapter	Page
1. Introducción.....	1
2. Historia y ficción en <u>Soldados de Salamina</u> .....	42
A. Proceso de indagación y labor investigadora en <u>Soldados</u> .....	71
B. Recuperación de la memoria histórica en <u>Soldados</u> .....	91
3. Reconstrucción de un proceso en <u>La noche de los Cuatro Caminos</u> .....	97
A. Espectros en <u>La noche</u> .....	101
B. Indagación, memoria e ideología en <u>La noche</u> .....	114
4. Testimonio y escritura femenina en <u>La voz dormida</u> .....	132
5. Identidad y memoria en <u>Sefarad: una novela de novelas</u> .....	147
A. Reconocimiento y ocupación del locus de la víctima .....	152
B. Ejercicios de memoria y ficción autobiográfica .....	171
6. Conclusión .....	203
Bibliografía .....	210

## 1. Introducción

Los primeros años del nuevo milenio confirman que dentro del panorama literario nacional la tendencia realista en la narrativa goza de buena salud y aceptación. No debe sorprender al lector este fenómeno pues el realismo como tendencia literaria nunca llega a desaparecer por completo durante la segunda mitad del siglo XX en España. A mediados de los noventa, ya finales de siglo, varios críticos reconocían el impacto de esta estética en el modo de novelar de varios autores. En una encuesta realizada a los críticos en el número 589-590 de *Ínsula* a finales de los noventa, Santos Alonso distingue dos claras tendencias: “la del mimetismo de géneros cosmopolitas, fácilmente digeribles, y la neorrealista que recupera una tradición española tan dispar, o tan común, como la de Cervantes, Baroja, Valle-Inclán o Rulfo” (23). A mediados de los noventa, afirma Joan Oleza, ya se cimienta en la narrativa un resurgir de fórmulas realistas de carácter postmoderno.

Varios críticos reconocen, no obstante, que esta tendencia realista no es la única en el panorama literario español, “ni tampoco puede decirse que ejerza un consenso crítico mayoritario, ni que constituya por sí misma y de modo exclusivo la norma literaria del momento” (Oleza, “Un realismo posmoderno” 41).<sup>1</sup> El realismo exhibido en la narrativa finisecular difiere, no obstante, del realismo de décadas anteriores pues, entre otras cosas, se enmarca fuera del proyecto de la modernidad, e incluso podría encuadrarse en los límites de la posmodernidad, o si se quiere, más allá de la posmodernidad, lo que implica en principio un compromiso ético con el pasado más firme, así como la superación de un relativismo

---

<sup>1</sup> Andrés Amorós coincide con Oleza al afirmar que en España, “igual que en todo el mundo occidental, no hay una tendencia predominante (sí modas efímeras)” (23).

moral que caracterizaba el modo de novelar durante la Transición democrática y el auge del paradigma posmodernista de los años ochenta en España.

Precisamente, las novelas que componen este estudio siguen estando encuadradas dentro de una estética realista que, aunque expone formas y estilos que parecen diferentes, se propone reconducir la ficción hacia el compromiso ético y moral que se empieza a vislumbrar ya a finales del milenio anterior. Partiendo de un realismo documental a principios de siglo XXI, las novelas Soldados de Salamina (Javier Cercas, 2001), La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945 (Andrés Trapiello, 2001), La voz dormida (Dulce Chacón, 2002), y Sefarad: una novela de novelas (Antonio Muñoz Molina, 2001), aspiran a recuperar la realidad histórica de un modo innovador, aunque también es cierto que a la vez estos textos llegan a ser un ejemplo de las carencias de la propia ficción a la hora de recuperar el pasado para el imaginario nacional. Por lo tanto, el objetivo de este estudio es revelar precisamente la ambivalencia o contradicción inherente que despliegan estas cuatro novelas: por un lado aspiran a alcanzar una relevancia social, política, ideológica y, en última instancia, epistemológica, y al mismo tiempo son testimonio de su propia incapacidad para lograr dicho objetivo. Soldados de Salamina, La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945, y La voz dormida, recuperan para el imaginario nacional ciertos sucesos de la Guerra Civil y la posterior posguerra. Sefarad: una novela de novelas, también aborda sucintamente el conflicto de la Guerra Civil y la dictadura franquista, pero su temática principal se enfoca en el tratamiento del Holocausto judío, así como en la problemática de las víctimas de otros genocidios e injusticias sociales.

En los primeros años del siglo XXI se registra en el panorama literario nacional un corpus de novela de corte realista documental cuya temática aborda la recuperación del

pasado histórico Las cuatro novelas elegidas para este estudio se convierten en las más representativas de esta tendencia realista documental. La elección de las mismas se justifica en primer lugar por la ya mencionada función recuperadora de una realidad histórica que hacen estos textos apoyándose en una base documental (crónicas, testimonios, biografías, cartas, entrevistas, reportajes u otras novelas).<sup>2</sup> Asimismo, en estas novelas se plantea con bastante claridad la problemática dicotomía realidad/ficción, así como la íntima relación entre historia (historiografía), literatura y memoria. Otra característica que comparten estas novelas es su condición de monumentos de la memoria, o como señala Pierre Nora, como lugares de memoria,<sup>3</sup> que se convierten en espacios conmemorativos al repensar y reconstruir el pasado en el imaginario colectivo nacional. Asimismo, el componente autobiográfico, metaficticio e histórico de estos textos, unido al propio discurso realista que se surte de una copiosa documentación, hacen que estas novelas replanteen ya entrado el siglo XXI la propia definición del género según la concibe Bakhtin.<sup>4</sup>

En las primeras fases de la estética realista en el siglo XIX, el escritor se planteaba la posibilidad de crear una ilusión de realidad objetiva que mostrara la condición sociopolítica de una clase social, la burguesía, en España.<sup>5</sup> Esta visión objetivista de la realidad en la

---

<sup>2</sup> En muchas ocasiones, esta documentación que parece verídica se complementa con otra que no tiene en principio un fundamento real pero que, sin embargo, plantea una realidad capaz de suplantar con éxito la veracidad del suceso histórico auténtico, lo que impide al lector determinar con cierta garantía que la realidad que se presenta como verídica no sea una simple invención del autor.

<sup>3</sup> Pierre Nora utiliza el término, “lieux de mémoire” por primera vez en los años 80. Los lugares de memoria son aquellos “where memory crystallizes and secretes itself” (8). Tales lugares pueden ser físicos, como catedrales, monumentos, cementerios, o incluso simbólicos, como puede ser un rito o una práctica religiosa o social.

<sup>4</sup> Las cuestiones formales que atañen al género de la novela según postula Bakhtin se desarrollarán más adelante en la introducción, así como en el análisis formal de la novela de Muñoz Molina, Sefarad.

<sup>5</sup> Destacan aquí por ejemplo las obras de Galdós en la primera época de su novelar, Doña Perfecta (1876); y La familia de León Roch. (3 vols., 1878-79). O también las obras de otros autores realistas como Pereda, (Sotileza 1884); Alarcón (El sombrero de tres picos 1874); o el propio Juan Valera con Pepita Jiménez (1874), a pesar del la aproximación psicológica al personaje que hace el autor.

estética realista fue cambiando progresivamente cuando los autores realistas, entre ellos el propio Galdós, reconocen la falacia que supone querer pintar un retrato riguroso de la realidad al convertirla en materia artística.<sup>6</sup> Asimismo, a la hora de pintar esta sociedad ya no se parte de una base totalmente social, sino que se hace desde una perspectiva más humana, es decir, se indaga en la psique del individuo para plasmar su lado más humano, dejando en un segundo plano su condición social: “Al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social” (Galdós 180).<sup>7</sup>

Resulta evidente que para el autor realista esto implica un trabajo mucho más elaborado y dificultoso a la hora de novelar, pues ahora se plantea un realismo en el que el propio autor debe funcionar, no sólo como un observador superficial de lo que acontece en el plano social, sino como un artista que debe plasmar “las pasiones, los caracteres, el lenguaje” de los personajes (Galdós 176). Lillian Furst señala que la idea de ilusión trastoca la base principal que se tenía de la novela realista puesto que a ésta se la considera “not as random imitation of life but as an art in its own right” (4). El propio Galdós reconoce esta reorientación en la novela cuando dice, empleando una metáfora visual: “[al] trabaja[r] con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más

---

<sup>6</sup> Veintisiete años después de su primer ensayo de crítica literaria sobre el realismo, “Observaciones sobre la novela contemporánea”, escrito en 1870, Galdós reconocía la necesidad de revisar los postulados sobre la novela realista de décadas anteriores.

<sup>7</sup> A esta categoría pertenecen las novelas contemporáneas de Galdós: Nazarín (1895); Misericordia (1897); o El abuelo (1897).

grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean” (181).<sup>8</sup>

El interés por crear una ilusión de realidad, característico de la estética realista decimonónica, no desapareció por completo en el siglo XX, sino que sirvió de modelo a otras tendencias de corte realista como las exhibidas por los novocentistas como Gabriel Miró, el cual recupera en parte el realismo decimonónico y anticipa la fórmula crítico social de 1954 con sus novelas Nuestro Padre San Daniel (1921), y El obispo leproso (1926). Otras manifestaciones realistas se producen también durante la primera fase de la posguerra con dos novelas significativas: La familia de Pascual Duarte de C. J. Cela (1942), y Nada de Carmen Laforet (1945). A mediados de los cincuenta cristaliza por completo el ya mencionado realismo crítico social con novelas representativas como El Jarama (Rafael Sánchez Ferlosio 1956); Juegos de manos (Juan Goytisolo 1954); Tormenta de verano (García Hortelano 1962), así como el realismo dialéctico exhibido Tiempo de silencio (L. Martín Santos 1962) o Reivindicación del conde don Julián (Juan Goytisolo 1970), que rompen ya con el realismo objetivista de la novela crítico social. Además, como se analizará más adelante, se producen otras manifestaciones realistas durante la segunda mitad del siglo XX, como en la década de los setenta, tras el eclipse de la novela experimental. Para Gonzalo Navajas existen cuatro etapas, o periodos diferenciadores, que marcan el desarrollo de la narrativa española de los últimos cincuenta años. Esta clasificación, observa Navajas, no se puede llevar a cabo atendiendo a una taxonomía histórica, pues según el autor, “las clasificaciones históricas lineales y rígidas pueden tener una utilidad expeditiva para los

---

<sup>8</sup> Erich Heller reconoce al igual que Galdós que la verdadera realidad no se trata de un fenómeno exterior que rodea al individuo, sino que “the only real world is the world of human inwardness” (598). Esta característica tan marcada en el realismo tardío cambia por completo la idea original de limitarse a reproducir objetivamente realidad, y rompe bruscamente con la concepción de mimesis que el realismo temprano postulaba.

manuales de literatura escolar pero implican una profunda falsificación epistemológica de los procesos históricos” (22).<sup>9</sup>

Precisamente el enfoque en la condición social y humana del individuo —en la denuncia de la situación del obrero, o la misma amoralidad de la burguesía (Morán)—,<sup>10</sup> partiendo de una objetividad mimética en la representación, resulta determinante para entender el compromiso ético y moral que estos autores aspiran alcanzar. Este realismo, al que se ha denominado como neorrealismo,<sup>11</sup> o realismo crítico social recoge, según Gil Casado, el “estado de la sociedad, de las desigualdades e injusticias que existen en ellas” refiriéndose “a todo un sector o grupo [...] de la sociedad” siendo “los incidentes y personajes [...] de carácter colectivo” (66). No interesa el estudio de las individualidades, señala Asís Garrote, sino “el nivel colectivo” de la clases sociales más desfavorecidas (30). En este respecto, continua la autora, “El gusto por descubrir la existencia de los humildes responde a la convicción de nuestros escritores de que es ahí donde residen filones ricos de humanidad no contaminados por los usos y formas burgueses” (30).<sup>12</sup> Algunos de los novelistas encuadrados dentro de este grupo del 50 prefieren, según Martínez Cachero, “lo

---

<sup>9</sup> Navajas distingue: “1. Un período representacional del que *La familia de Pascual* de C. J. Cela sería un texto destacado. 2. Un período de operatividad social en el que la objetividad mimética y documental del texto pone al servicio de una función de conversación de un corpus social que se considera degradado por el novelista [...] 3. Un tercer período posmoderno en el que se rompe la unidimensionalidad ideológica y formal de la novela, afectada todavía por las premisas universalizantes de la modernidad y el modernismo europeo, y se sustituye de manera progresiva por la disgregación temática y formal del posmodernismo [...] 4. Un último periodo [que] se abre en la actualidad y que denomino neomoderno en el que se reconsideran los principios de la posmodernidad y se abren nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos” (22-23).

<sup>10</sup> Gil Casado hace una clasificación temática de las novelas sociales en siete grupos: 1) La abulia; 2) El campo; 3) El obrero y el empleado; 4) La vivienda; 5) Los vencidos; 6) Libros de viajes; 7) Desmitificación.

<sup>11</sup> El término neorrealismo hace alusión a la novela, pero principalmente debe su origen al neorrealismo cinematográfico italiano.

<sup>12</sup> Sanz Villanueva coincide con los dos autores anteriores al afirmar que en la novela el personaje es modélico “concebido desde supuestos muy maniqueos, poco analizado en su dimensión psicológica y con una fuerte tendencia a sustituir el protagonista individual por otro colectivo” (333).

ético a lo estético”, [y] anteponen la política a la literatura y consideran [...] que el arte solamente se justifica si está al servicio de una ideología” (175). Para autores como Juan Goytisolo o García Hortelano, observa Martínez Cachero, una concentración demasiado detallada en la técnica y el lenguaje empleados en el novelar tienden a alejar al autor de su compromiso ético.<sup>13</sup>

La concepción de un realismo dialéctico como lo concibe Brecht sirve de base fundamental para llegar a comprender parte de lo que hace Martín Santos con su novela Tiempo de silencio (1961), pero, como Ignacio Ferreras señala, Tiempo de silencio “se puede ya considerar como un hito y también como una nueva ruptura” [ya que] no pertenece a ninguna tendencia y parece inaugurar lo que podríamos denominar novela abierta, libre, combinatoria, etc.” (78). Sin embargo, Oleza critica este tipo de opiniones que sitúan a Tiempo de silencio como el ejemplo paradigmático de la ruptura con el realismo socialista cuando en realidad se trataba de una renovación del realismo; “de [una] invitación a analizar la realidad española contemporánea desde nuevas formas artísticas” (41). Oleza señala que estas posturas, faltas de lógica, no son sino un “asalto al poder de la norma realista” (40). Para el autor se trata de una “agresividad desencadenada contra el realismo social del 50”,

---

<sup>13</sup> A García Hortelano le preocupa “la adquisición de una técnica (o varias) y un lenguaje”, ya que esto puede relegar la narración “a un estéril tecnicismo y a un estilismo retórico” (Citado en Martínez Cachero, 175). Juan Goytisolo prefiere hablar de la realidad circundante, pues “del arte por el arte [le] parece que ni vale la pena hablar” (Citado en Martínez Cachero, 175). El realismo exhibido en la novela social del 50, dice Gil Casado, “sigue patrones realistas, críticos, socialistas y dialécticos” (66). Para Gil Casado, la plasmación artística del realismo social se ajusta “a tres moldes diferentes: el de Gyorgy Lukács (realismo crítico), el de Bertolt Brecht (nuevo realismo), y el del romanticismo revolucionario (nuevo romanticismo)” (29). El realismo tal como lo concibe Lukács, apunta Gil Casado, se ajusta “a una unidad de tiempo, lugar, y acción, y a la presentación objetiva de un todo equilibrado” (41). Además, para Lukács, apunta Manuel Asensi, “toda mimesis supone un proceso dialéctico entre la conciencia humana y el mundo objetivo” (Citado en Asensi 484). Para Brecht, apunta Francisco Posada, “la obra de arte realista-socialista descubre las leyes del movimiento dialéctico del engranaje social, con el fin de facilitar con su conocimiento el dominio del destino humano” (235). Tanto Lukács como Brecht difieren a la hora de plasmar dicha realidad ya que este último rechaza el puro objetivismo del primero. Además Brecht aboga por el uso de técnicas vanguardistas y un realismo popular que desarrolla en su teatro épico y que provoca que el espectador adopte una posición activa y no pasiva “ante los hechos históricos reales” (Asensi 497).

que daría lugar a la aparición de un paradigma “formalista-estructuralista semiótico que se impuso plenamente en la teoría literaria entre 1920 y 1970” (40). El ataque antirrealista, tanto en la novela como en la crítica (Benet, Goytisolo, Castellet) “eclipsó la autoridad de las novelas de la primera posguerra (Nada, La colmena)” (Oleza, “Un realismo posmoderno” 41), a la misma vez que dificultó la labor de los grandes novelistas realistas en el exilio y seccionó los enlaces con la novela realista de los 50-60 (40).<sup>14</sup>

Con la novela de Juan Benet, Volverás a Región (1962), sí se produce en España un nuevo paradigma novelístico experimental formalista-estructuralista que marcaría el devenir de la narrativa española el resto de la década de los 60 y parte del 70. Francisco Morales Lomas afirma que las novelas que aparecen entre 1968-1975 son novelas “sin argumento o bastante debilitado, con personajes difuminados, el perspectivismo narrativo, el monólogo interior, [...] el laberinto, los saltos temporales [...]” (16). Además, continúa Morales Lomas, los escritores “defienden la importancia del lenguaje [...] abordan los problemas de la humanidad desde una óptica más individual y menos colectiva” (17). Varios críticos, entre ellos Sanz Villanueva, coinciden que a partir de 1975 se produce una vuelta a una narratividad, es decir, a la recuperación de un lenguaje narrativo sencillo, sin elitismos, y al gusto por narrar —lo que coincidió con el eclipse del período experimentalista y la

---

<sup>14</sup> Gil Casado, al igual que Stacey Dolgin, reconoce que Tiempo de Silencio rompe con el realismo objetivista pero no con la novela social como género. Stacey Dolgin afirma que la novela de Martín-Santos “posee la distinción de iniciar la tendencia desmitificadora, como parte de la novela social que se escribe en el período de la posguerra civil” (71). La crisis del objetivismo, dice Gil Casado, en la plasmación de la realidad “se debió a la necesidad de superar el objetivismo fotográfico, y responde a la superación del estadio de infradesarrollo que pasa a ser de semidesarrollo” (128). Gil Casado continúa diciendo que “el semidesarrollo, como forma más compleja de vida, exige una forma de plasmación artística diferente a la del infradesarrollo [...] ya no basta mostrar, hay que profundizar, exponer lo que queda por debajo de la superficie” (127). De esta forma, Tiempo de Silencio, mantiene una tendencia realista, salvaguardando el compromiso social a pesar de las innovadoras técnicas narrativas empleadas por Martín Santos: “Martín Santos recurre a la visión dialéctica, según la cual el cambio nace del juego de las contradicciones, para desmentir la creencia de que la realidad se explica en términos de una causa fija anterior” (Labanyi 14).

reorientación de la novela hacia convenciones realistas. La novela de Eduardo Mendoza La verdad sobre el caso Savolta (1975) se ha tomado como el referente más ilustrativo de la vuelta a esta narratividad<sup>15</sup> en el novelar. Otros críticos como Darío Villanueva vislumbran ya un regreso a esa narratividad en 1972, con la obra de Torrente Ballester La saga/fuga de J.B. Asís Garrote señala que esta novela de Torrente Ballester representa ya un hito en el panorama literario nacional español pues “representó la crítica de la novela experimental cultivada en la etapa inmediatamente anterior [y] supuso el triunfo de la fantasía en las letras españolas” (177).<sup>16</sup> Sin querer polemizar aquí la fecha exacta de esa vuelta a la narratividad dentro de la novela, lo que resulta relevante mencionar es el consenso de la crítica a la hora de reconocer la vuelta a la narratividad en la novela durante los primeros años de la década de los 70.

El resurgir de la narratividad en obras como La verdad sobre el caso Savolta, hace sobresalir además el componente de intriga dentro de la novela “que utiliza el suspense o la investigación como elemento fundamental del relato” (Langa 31), y “toda la acción de la novela está determinada por ese final obligatoriamente esclarecedor” (Ferrerías 50). Este componente de intriga propio del género detectivesco será además uno de los componentes básicos de la novela de transición y el componente central en la obra de autores como Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Lourdes Ortiz, el propio Juan Benet, Eduardo Mendoza, Rosa Montero y Juan José Millas, por nombrar algunos. Todos ellos antecedentes centrales

---

<sup>15</sup> Esta narratividad se caracteriza según Sanz Villanueva por “una vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino” (254). De la misma manera José Colmeiro reconoce la afluencia de esta narratividad en la novela a partir de la época posfranquista al notar el autor “la eclosión... de novelas y novelistas con ‘historias que contar’ (29).

<sup>16</sup> Constantino Bértolo contempla la obra de Vázquez Montalbán Yo maté a Kennedy (1972) como el ejemplo paradigmático de una vuelta a la narratividad que supera el periodo experimentalista.

de la narrativa de intriga, el suspense y la investigación de los que se nutren las novelas de Cercas y Trapiello principalmente.<sup>17</sup>

Coincidiendo con el periodo de Transición, se produce además una renovación por la desaparición oficial de la Ley de Prensa de 1966.<sup>18</sup> Ya a partir de 1977 con la abolición oficial de esta ley, algunos novelistas vuelven a colaborar en los suplementos dominicales o, incluso algunos periodistas publican novelas,<sup>19</sup> lo que produjo el “nacimiento de un género deudor de la ficción y el reportaje: la *non fiction novel*” (Langa 29). Antonio Chicharro examina esta afluencia de periodistas escritores que han dejado una impronta considerable en el panorama literario principalmente a partir de las décadas de los ochenta y noventa principalmente. Chicharro afirma que la “tipología temática y constructiva de las novelas de periodistas-escriitores [...] no se aparta esencialmente de la tipología establecida para la generalidad del discurso novelístico”, identificando entre la copiosa producción, novelas “culturalistas e históricas [...] de intriga [...] generacionales y testimoniales” (15). La consolidación literaria en los años ochenta y noventa de periodistas-escriitores reconocidos como es el caso de Arturo Pérez Reverte o Rosa Montero, prueban la influencia periodística en el devenir de la narrativa española. La influencia del periodismo y la prensa en Soldados

---

<sup>17</sup> Algunos de los títulos más conocidos son: por supuesto la ya archifamosa novela de Eduardo Mendoza La verdad sobre el caso Savolta (El misterio de la cripta embruja; El laberinto de las aceitunas); Visión del ahogado; Picadura mortal; El aire de un crimen; Pájaro en una tormenta; y por supuesto la serie Carvalho de Vázquez Montalbán.

<sup>18</sup> La Ley de Prensa aprobada en 1966 por el entonces nuevo ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, prometía cambios alentadores con respecto a la ley de prensa de 1938. Los cambios más interesantes de esta nueva ley incluían la libertad para designar al director del periódico, la supresión, en principio, de la censura previa y la posibilidad de tomar parte en empresas informativas. Sin embargo, en la práctica el gobierno continuó ejerciendo una fuerte censura sobre los profesionales y los contenidos periodísticos publicados.

<sup>19</sup> Esta práctica no es novedosa ya que existen antecedentes, como es por ejemplo el caso de Azorín, periodista que escribía novelas. Sin embargo, resulta importante para el devenir de la narrativa de la Transición.

de Salamina, La noche y, en menor medida en Sefarad, es bastante fácil de rastrear, ya que se convierte en un punto central de la estrategia narrativa para dar vida a estas ficciones.

La novela histórica y la novela autobiográfica son esenciales para entender el devenir de la narrativa española de la Transición y para entender el panorama narrativo nacional de décadas posteriores y, en suma, las novelas que ocupan este estudio. No cabe duda que la muerte del dictador y la relativa libertad que auspiciaba el proceso democrático, todavía en vías de desarrollo, contribuyó a la aparición de una novela de corte histórico, testimonial-autobiográfico. El declive de la omnipresente sombra de la censura en los primeros años de la Transición, que en décadas anteriores había condicionado la aparición de este tipo de novela, inspira a varios autores a enfrentarse al pasado franquista desde una perspectiva mucho más personal y abierta en la que “el relato histórico está íntimamente entrelazado con las experiencias personales del autor” (Bertrand 21).<sup>20</sup> Destaca sin duda, por su fecha de publicación y por la ideología política de su autor, las memorias de Pedro Laín Entralgo Descargo de conciencia (1976). En esta novela Laín Entralgo hace una reflexión personal — de su historia política e ideológica y su relación directa con Falange Española— que no es otra cosa que un ejercicio retórico para lavar su imagen y conciencia, e intentar reconciliarse e incluso, autojustificarse, como hicieron otros autores y políticos, con el proceso democrático que se avecinaba.<sup>21</sup>

Las memorias de Laín Entralgo, recogidas en Descargo, desataron una polémica bastante importante en la época pues se le achacaba al autor que más que una autobiografía

---

<sup>20</sup> Entre las novelas históricas reconocidas por la crítica destacan entre otras las siguientes: Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera (1977); El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca (1980), ambas de Carlos Rojas; La sombra del tiempo (1981), de Carlos Pujol; Cabrera (1981), de Jesús Fernández Santos; Urraca (1982), de Lourdes Ortiz; La vieja sirena (1990) de José Luis Sanpedro; No digas que fue un sueño (1986), de Terenci Moix; y El comedido hidalgo (1994), de Juan Eslava Galán.

<sup>21</sup> Otras dos obras que comparten temática con la obra de Laín Entralgo son Memorias de un fascista español (1976), de Fernando González-Doria, y Los cachorros del fascismo (1978), de José Antonio Vidal Sales.

se trataba de una re-escritura de su vida para ocultar o tergiversar ciertos aspectos y sucesos de su pasado dentro del régimen franquista. La reacción a esta novela no se hizo esperar y dos años más tarde Juan Marsé publicó La muchacha de las bragas de oro (1978). La novela de Marsé es una sátira política, cuando menos una burla directa al intento de Laín Entralgo de re-escribir su pasado. El protagonista de la obra de Marsé, Luys Forest, es un viejo escritor falangista que dice escribir sus memorias pero que en su intento no hace más que enmascarar o maquillar la realidad de su pasado. Su sobrina, Mariana, es la voz discordante que desvela las intenciones inmorales de su tío de querer ocultar y re-escribir su pasado falangista.

En Autobiografía de Federico Sánchez (1977),<sup>22</sup> Jorge Semprún lleva a cabo una reflexión autobiográfica para reconstruir las vicisitudes de un militante comunista, Federico Sánchez (que no es otro que el propio Semprún) expulsado del Comité Ejecutivo del Partido Comunista Español.<sup>23</sup> La obra de Semprún representa, según del Moral, “un alegato político” (47), que permite en época de transición plantear las irregularidades de la política del Partido Comunista en plena fase de transición democrática. Tal vez un antecedente mucho más reciente y a la vez útil para el análisis posterior de las novelas que ocupan este estudio sea la obra de Vázquez Montalbán Autobiografía del general Franco (1993). En esta novela de Montalbán, se cuenta la historia de Marcial Pombo, un escritor contrario al régimen franquista, que recibe el encargo de un editor de escribir una biografía sobre el general Franco narrada en primera persona. Este escritor acepta el encargo y comienza a escribir por

---

<sup>22</sup> Si bien Autobiografía de Federico Sánchez fue originalmente escrita en francés y publicada en Francia, su temática y el juego autobiográfico que emplea se presentan como un ejemplo paradigmático para este trabajo.

<sup>23</sup> La novela de Semprún se analizará más adelante con más detalle en concordancia con la novela de Andrés Trapiello, y su relación con las cuestiones internas del Partido Comunista Español en Francia durante el régimen franquista.

una lado la apócrifa biografía de Franco, según la historia oficial, y por otro lado su propia biografía que no es otra que un contrapunto a la historia oficial donde denuncia, al principio con precaución, pero más tarde sin tapujos, la manipulación histórica del régimen franquista; la violencia y opresión, al fin y al cabo, que no intenta ocultar la historia oficial.

Resultaría improductivo para el análisis de las novelas que ocupan mi estudio obviar el componente autobiográfico inherente en todas ellas. Los ejemplos arriba mencionados son algunos de los antecedentes más sobresalientes, por su parecido temático y, las estrategias narrativas empleadas, para el análisis de las novelas de Cercas, Trapiello y Muñoz Molina. Una característica común a las autobiografías mencionadas anteriormente, y por supuesto una de las características que comparten estas novelas que ocupan mi estudio, es el juego que combina los elementos biográficos reales y los ficticios introducidos por el autor dentro de la ficción. Ángel Basanta señala que cuando se habla de autobiografías verdaderas o novelas autobiográfica ficticias no se aprecian diferencias sustanciales entre ambas “porque la separación entre una y otra está condicionada por la perspectiva del receptor y su intencionalidad lectora, que puede coincidir o no con la del autor” (7). Si nos atenemos a este criterio las diferencias entre las autobiografías (memorias) de Laín Entralgo y Sempérn, así como la novela autobiográfica ficticia que presenta Montalbán o la parodia del propio Marsé no difieren en gran manera de las novelas de Javier Cercas, Trapiello, Muñoz Molina y Chacón en cuanto al tratamiento del componente autobiográfico dentro de la novela se refiere, como se expondrá más adelante en el análisis de todas ellas.

Tal vez más importante aún que el componente autobiográfico de todas estas novelas sea el componente metaficticio que éstas despliegan. Debajo de la trama argumental de todas ellas se forja un proyecto literario que no es otro que la construcción autoconsciente del texto

literario, es decir, el proceso mismo de novelar. Esta característica sobresale con claridad en las novelas de Cercas, Trapiello y Muñoz Molina, aunque en el caso de Dulce Chacón este proceso es mucho más sutil. La novela que revela abiertamente su condición de artificio, y que Robert Alter<sup>24</sup> llama “self conscious novel”, es una novela “that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (x). Patricia Waugh también alude a este tipo de ficción autoconsciente o metaficción: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2).<sup>25</sup> Al igual que los otros críticos Hutcheon emplea el adjetivo narcisista para hablar de la autoconciencia textual, “textual self-awareness” de la propia ficción.<sup>26</sup>

En el panorama literario nacional durante y después de la Transición existe una copiosa producción de novela autoconsciente, metanovela, o novela autorreferencial.<sup>27</sup> Robert Spires señala tres modos de apreciar el proceso creador autoconsciente dentro de la ficción: En una primera clasificación se encuadran las novelas que centran su atención en el proceso de creación mediante el acto de la escritura.<sup>28</sup> En una segunda categoría se encuadran

---

<sup>24</sup> Para un estudio más detallado de la novela autoconsciente véase la obra de Robert Alter Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre.

<sup>25</sup> En 1980 Linda Hutcheon prefiere hablar de una narrativa narcisista, es decir, una ficción acerca de la ficción: “that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1).

<sup>26</sup> Para Hutcheon existen dos modos metaficcionales: “diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes [and] linguistically self-reflective, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language. In the first case, the text presents itself as diegesis, as narrative: in the second, it is unobfuscated text, language” (23).

<sup>27</sup> Para un estudio exhaustivo sobre la metanovela en España, véase el texto de Robert Spires, Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel.

<sup>28</sup> Spires encuadra en este grupo las novelas de los siguientes autores: Juan Goytisolo Juan sin Tierra (1975); Luis Goytisolo Los verdes de mayo hasta el mar (1976); José María Merino La novela de Andrés Choz (1976).

aquellas novelas que hacen auto-referencia a su condición de artificio mediante el acto de lectura.<sup>29</sup> Por último, Spires hace una tercera clasificación atendiendo a la construcción de la metanovela empleando para ello el propio acto del discurso.<sup>30</sup>

Frente a la cuantiosa producción literaria que se concentra en recuperar para la memoria colectiva sucesos históricos centrados en la Guerra Civil y la posterior represión del régimen, se denuncia a la vez la falta de compromiso con ese mismo pasado histórico. Muchos críticos atribuyen esta falta de compromiso histórico al pacto de la Transición, también llamado “pacto del olvido” y del perdón.<sup>31</sup> La desmemoria viene motivada, observa Joan Ramón Resina, “by the need to achieve political consensus and to facilitate the eventual alternation of power” (90). Fue en parte el factor económico, el gran propulsor de la Transición, es decir, el deseo de un progreso económico que situara a España entre las naciones más importantes de Europa. Esta transición económica comienza a cobrar una relativa solidez a partir de la década de los sesenta con la llegada del turismo europeo a la península. El enfoque en el proceso de Transición y el crecimiento económico contribuyen a la desmemoria, pues lo que resulta obvio e inmoral del legado franquista se suprime bajo el

---

Gonzalo Sobejano añade a esta primera la lista de Spires las novelas de Gonzalo Torrente Ballester La Isla de los Jacintos Cortados (1980); la novela de Camilo José Cela Mazurca para dos muertos (1983); la novela de Miguel Delibes Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso (1983); y la novela de Juan José Millás El desorden de tu nombre (1989).

<sup>29</sup> Spires encuadra en este grupo entre otras las novelas de Gonzalo Torrente Ballester Fragments de Apocalipsis (1977); la novela de Juan Marsé La muchacha de las bragas de oro (1978) y la novela de Luis Goytisolo La cólera de Aquiles (1979).

<sup>30</sup> Sobresale en su lista las novelas de Carmen Martín Gaité, El cuarto de atrás (1978); la novela de Juan Goytisolo Makbara (1980); y la novela de Luis Goytisolo Teoría del conocimiento (1981). Gonzalo Sobejano incluye también en esta lista, entre otras, las dos novelas de Juan Goytisolo Señas de identidad (1966) y Reivindicación del Conde Don Julián (1970); y la novela de José María Vaz de Soto Diálogos de la alta noche (1982).

<sup>31</sup> Para Joan Ramón Resina el acto de perdonar “implies forgetting and starting anew” (8). De esta forma, arguye el crítico, la memoria colectiva se ha reprimido para facilitar la transición democrática dejando en el olvido la memoria de tantas víctimas que necesitan ser vindicadas.

amparo de una necesidad de avanzar económica y políticamente en Europa: “once Spain was integrated into the world market, the memories of the Civil War and the dictatorship became superfluous, even counterproductive, and amnesia set in” (Resina 104). Sin embargo, como bien apunta Jo Labanyi, existe una contradicción entre este “boom de la memoria” y este “pacto del olvido” (“El cine como lugar de la memoria” 158). Si la evidencia demuestra que existe un “boom” narrativo (y fílmico) para la recuperación de la memoria colectiva, ¿por qué —se pregunta Jo Labanyi— la insistencia en una continuada amnesia nacional” (“El cine como lugar de la memoria” 158). La clave para contestar a esta pregunta no radica en la producción cuantitativa de este *boom* de la memoria, sino más bien en las características cualitativas de la misma —es decir, en cuanto a su compromiso ideológico, político y social con el pasado histórico. En otras palabras, la problemática no radica en la cantidad de la producción literaria en sí, sino más bien en su relevancia social, cultural y política. Sin ir más lejos, en el año 1986, coincidiendo con el 50 aniversario del comienzo de la guerra se publicaron gran cantidad de novelas, reportajes periodísticos, charlas y congresos, no sólo en España sino también en Europa y Estados Unidos (Bertrand). A pesar de la resonancia que se le da al tema de la guerra civil en los años ochenta, Bertrand señala la falta de un corpus crítico que analice el impacto de este copioso corpus narrativo.<sup>32</sup> Jo Labanyi indaga en esta contradicción entre producción y amnesia, analizando algunas de las características del corpus histórico, literario y fílmico<sup>33</sup> sobre la memoria durante la transición y las décadas que siguieron. Labanyi distingue por un lado “la fabricación de una conciencia histórica falsa, a

---

<sup>32</sup> “Existen pocos trabajos críticos hechos sobre tanta documentación y tanto material novelístico. Y lo más curioso es que los ensayos específicos sobre la literatura de guerra [...] se han producido fuera de España” (12). Si como afirma Bertrand, existe un corpus tan amplio de obras que tratan el pasado franquista ¿por qué entonces estas obras no llegan a alcanzar la relevancia ética, ideológica y política, y contrarrestan los efectos de la amnesia nacional que muchos denuncian?

<sup>33</sup> Para un estudio completo sobre la integración del cine en la novelística española de las últimas tres décadas véase el trabajo de Jorge Marí, Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970.

través del consumismo neoliberal” y “el tradicional rechazo a la memoria de parte de los historiadores, para los cuales la historiografía, como disciplina, consiste en la documentación y análisis de los datos empíricos, mientras que la memoria es una versión subjetiva de los hechos” (“El cine como lugar de la memoria” 158). Por último, y pensando en la representación fílmica del pasado histórico, la adopción de “un hiperrealismo que nos muestra el pasado ‘tal como fue’, sin ninguna exploración de los mecanismos de la memoria, y por tanto sin examinar los procesos que determinan la transmisión [...] del pasado a las generaciones posteriores” (“El cine como lugar de la memoria” 159). Como se deduce de la explicación de Labanyi, la reconstrucción de una “conciencia histórica falsa”, o por lo menos muy incompleta, se produce principalmente porque la representación del suceso histórico se hace partiendo desde un enfoque historiográfico clásico<sup>34</sup> selectivo, que rechaza el papel de la memoria en la reconstrucción del pasado. Más adelante esta introducción se analizará con mayor detalle las cuestiones entre historia y memoria, así como la relación entre historia y literatura.

Además de la exclusión del elemento de la memoria como parte de la ecuación del análisis del pasado histórico —lo que contribuiría, según Labanyi, a la amnesia nacional o, al menos, a una visión histórica inexacta— se vislumbran otros factores que también son responsables, sino de una amnesia nacional, sí por lo menos de la falta de un compromiso ético, político y social con el pasado histórico. Resina arguye que el corpus literario sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista apareció más como un ejercicio testimonial de su existencia y no como un acercamiento crítico a una problemática que exigía una revisión a

---

<sup>34</sup> Labanyi apunta directamente a la historiografía empírica española — “desde sus orígenes a mediados del siglo XIX, pasando por los noventayochistas, Américo Castro, y por supuesto los historiadores afiliados al régimen franquista” — como responsable de haber proyectado una conciencia histórica falsa en el imaginario colectivo nacional.

conciencia.<sup>35</sup> Asimismo, apunta Jorge Marí, el hecho de que la novela se vea liberada de su función denunciadora por el cese de la censura “y la consiguiente reconquista de la libertad de expresión e información” (38), provocan el auge de una novela “más popular, narrativa y lúdica [...] la cual no intenta competir con el periodismo en su función informativa [...] sino que reclama de nuevo su lugar como literatura de ficción para el gran público” (38-39).

También se produce el auge de “una masiva industria cultural” que afecta directamente a la novela “por las condiciones materiales de producción, los hábitos de consumo, las variaciones de modas, las directrices establecidas por la cultura del ocio y las crisis y fluctuaciones del mercado” (Marí 39).<sup>36</sup>

Santos Alonso reconoce la producción literaria popular y lúdica de los ochenta y habla de una novela ligera, incluso frívola. Para el autor el contenido de esta narrativa “reflejaba[...] como en un espejo su vulgar existencia cotidiana con el fin de que, a través de la vulgarización del material novelesco, el lector se sintiera de inmediato identificado con él” (180). Este relato *light*, falto de reflexión se debía en parte a la relativa tranquilidad y la bonanza económica que España estaba experimentando en los años ochenta bajo el gobierno socialista. Este bienestar temporal se traducía en un novelar influido por el ocio y entretenimiento de un lector despreocupado.<sup>37</sup> En los ochenta, advierte Bertrand, se produce

---

<sup>35</sup> Observa Resina que “a great deal of this literature appeared as an anachronistic irrelevance [...] like the revisionist memoirs of ex-Francoist, those by Republican figures seemed to have little more than gestural value” (104).

<sup>36</sup> Para un detallado análisis sobre la industria cultural en los años sesenta véase La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985). Ed. Samuel Amell y Salvador García Castañeda.

<sup>37</sup> Ramón Acín señala que “este optimismo impide el reflejo fiel del entorno, la mirada incisiva, la profundización y, por el contrario, anima a solazarse con o en los sentidos”, produciéndose una novela “descargada [...] del análisis y del valor testimonial precedentes” en la década anterior (6). Morales Lomas coincide con Santos Alonso al afirmar que la narrativa de los ochenta tiene una “evidente finalidad evasiva o de simple divertimento” (21). Constantino Bértolo habla de una “estética del fracaso para consumo de triunfadores”, lo que reduce la calidad de la producción, así como la participación crítica de los lectores que

también un hecho bastante significativo en la producción narrativa que se centra en el pasado histórico de la Guerra Civil. La autora entrevé una tendencia narrativa de mitificación en lo que se refiere a la representación narrativa de la Guerra Civil.<sup>38</sup> Dice de Bertrand que si bien el desarrollo de la trama sigue ocupando un lugar central dentro de la novela, éste “ya no se utiliza como motivo para justificar una ideología precisa, ya no sirve más que de pretexto para relatar conflictos eternos, para dar cuenta de una condición humana, degradada si se quiere, pero perenne” (13). Los títulos citados hasta el momento demuestran que la contradicción entre producción literaria y amnesia nacional necesita ser revisada con cuidado en el presente histórico nacional. Como observa Bertrand, existe una falta de un corpus crítico que exponga el impacto de la producción literaria que explora el pasado histórico nacional referente a la Guerra civil y a la posterior dictadura. Como Labanyi ha apuntado, para muchos críticos el pacto del olvido sigue vigente,<sup>39</sup> un hecho que todos los autores de las novelas de mi estudio parecen querer confirmar en sus novelas.

Los autores y los cineastas son los primeros en reconocer que en la reconstrucción del pasado histórico la memoria debe ocupar un papel central. Incluso aquellos historiadores que reconocen una amnesia nacional tienden a recurrir a la documentación que ha sido ignorada para poder reconstruir el pasado histórico, relegando a un segundo plano el papel de la memoria: “los responsables por la reciente proliferación de testimonios han sido, no

---

ahora son “menos exigentes, menos imaginativos, menos activos” (24). Asimismo, continúa Bértolo, “la línea narrativa ha entrado en crisis a pesar [...] de su fuerte asentamiento comercial” (24).

<sup>38</sup> Entre las obras paradigmáticas de esta tendencia Bertrand sitúa las obras de C. José Cela, Mazuarca para dos muertos (1983); Los jinetes del alba (1984), de Jesús Fernández; Luna de lobos (1985), de Julio Llamazares; o la novela de Muñoz Molina, Beatus ille (1985).

<sup>39</sup> Para un estudio más detallado sobre el pacto del olvido, véase la edición de Joan Ramón Resina Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy, y Memoria y olvido de la Guerra Civil española, de Paloma Aguilar Fernández.

historiadores, sino periodistas y cineastas documentales que generan “espacios subjetivos a través de los cuales la historia es vivida, asimilada, recordada, y por tanto transmitida” (Labanyi 159). Para Cercas y el resto de los autores que se analizan en este estudio, la memoria se presenta como un elemento central, pues a través de los espacios subjetivos que generan los testigos-personajes que abundan en estas novelas, se puede hacer una reconstrucción más comprometida y, quizás más relevante, del pasado histórico. No obstante, como señala el título de la tesis, estas novelas parten de una copiosa documentación verídica (y apócrifa) que se combina con los mencionados testimonios. Esta combinación de testimonio y documentación es sin lugar a dudas una de las características paradigmáticas de estas novelas.

Conviene en este punto analizar con detalle cómo la escritura del pasado histórico nacional, la historiografía,<sup>40</sup> como disciplina, contribuye a la aparición y el asentamiento de la amnesia nacional. Los historiadores, sobre todo en España, parten de la documentación y el análisis de los antecedentes empíricos para construir la historia. Asimismo, los historiadores desechan el papel de la memoria, por su falta de objetividad, como fuente fiable para la reconstrucción del pasado. Para entender cómo la historiografía nacional ha podido contribuir a la aparición de una conciencia histórica es útil analizar de qué forma los historiadores se aproximan a la escritura de la Historia. Michel de Certeau comenta que cuando se escribe la Historia se produce un proceso inevitable de selección y de reinterpretación de dicho pasado. Esta selección, afirma el historiador, ha ocurrido en todos

---

<sup>40</sup> En *The Methods and Skills of History: A Practical Guide*. Michael J. Salevouris y Conal Furay definen la historiografía como “the study of the way history has been and is written--the history of historical writing [...] When you study 'historiography' you do not study the events of the past directly, but the changing interpretations of those events in the works of individual historians” (223).

los periodos históricos desde la Edad Media hasta la época contemporánea.<sup>41</sup> La escritura, afirma Certeau, llega a convertirse en el mejor instrumento para representar un pasado perdido. La escritura, dice Certeau, “replaces the traditional representations that gave authority to the present with a representative labor that places both absence and production in the same area” (5). Además, continúa Certeau, la historiografía construye “representations with past materials” en un intento de representar el pasado, a pesar de que “never will the gap separating reality from discourse be filled” (9). Otro de los problemas principales con los que se topa la historiografía es el papel limitado que los historiadores poseen a la hora de escribir la historia. Los historiadores no hacen la historia, sino que “they can only engage in the making of histories” (Certeau 8), condicionados siempre por las relaciones de poder en la producción del discurso histórico. En otras palabras, los historiadores se ven limitados por su aproximación al pasado mediante un análisis histórico positivista<sup>42</sup> que es siempre problemático e incompleto de lo que ya no existe (Nora 8), y además tienen que hacer frente al entorno de poder que los condiciona: los historiadores “are solely ‘around’ power. Thus they receive the directives, in more or less explicit form [...] with the task of educating and mobilizing” (Certeau 8). En el caso de España, la escritura de la historia, la historiografía, está puesta al servicio de una ideología y un poder —no sólo en los años de dictadura, sino

---

<sup>41</sup> “In their respective turns, each ‘new’ time provides the place for a discourse considering whatever preceded it to be ‘dead,’ but welcoming a ‘past’ that had already been specified by former ruptures. Breakage is therefore the postulate of interpretation (which is constructed as of the present time) and its object (divisions organizing representations that must be reinterpreted). The labor designated by this breakage is self-motivated. In the past from which it is distinguished, it promotes a selection between what can be understood and what must be forgotten in order to obtain the representation of a present intelligibility” (4).

<sup>42</sup> En esta aproximación positivista la tarea del historiador es contar el suceso histórico “cómo ocurrió realmente” (Burke 17). En contraposición a esta visión positivista surgen otras aproximaciones al tratamiento textual de la histórica que no obvian tanto el componente humano (la memoria) y lo cotidiano en la reconstrucción de la Historia. Esta visión “rechazada en otro tiempo por trivial, está considerada ahora por algunos historiadores como la única historia auténtica” (Burke 25).

también durante y después de la Transición, como denuncia la crítica— responsables por generar y perpetuar una conciencia histórica falsa en el imaginario nacional.

Antes de pasar a un análisis más revelador del impacto de la memoria en la escritura del pasado es necesario mencionar otras aproximaciones opuestas al paradigma historiográfico clásico<sup>43</sup> en la reconstrucción de la historia. En las últimas décadas la historiografía ha sufrido un avance importantísimo con el surgir de la “nueva historia”.<sup>44</sup> Asimismo, los componentes literarios y retóricos que se emplean para escribir la historia han cobrado una importancia capital en la ecuación de la escritura. Dos enfoques paradigmáticos para este estudio, no sólo por su relevancia entre los estudios historiográficos de las últimas décadas, sino además por su aportación teórica —elaborada dentro de un marco posmodernista— a la teoría de la literatura, son el Nuevo Historicismo<sup>45</sup> y la Metaficción historiográfica.<sup>46</sup> La relación íntima entre el discurso histórico y el discurso narrativo son centrales para entender los postulados críticos de Hayden White. En Figural Realism, Hayden White señala que “every history is first and foremost a verbal artifact, a product of a special kind of language” (4). Según White, “literary discourse may differ from historical discourse by virtue of its primary referents, conceived as imaginary rather than real events, but the two

---

<sup>43</sup> Basado en el “historicismo rankeano” que proponía una aproximación científica al estudio de la historia y que motivó la separación en disciplinas diferentes los estudios históricos y los estudios literarios.

<sup>44</sup> Peter Burke señala que “la expresión se utiliza a veces para aludir a procesos ocurridos en las décadas de 1970 y 1980, período en que la reacción contra el paradigma tradicional se extendió a todo el mundo afectando a historiadores del Japón, la India, América latina, y cualesquiera otros lugares” (19). Para muchos, apunta Burke, el origen de esta “nueva historia” se remonta a Lucien Febvre y March Bloch, fundadores en 1929 de la revista *Annales* para promocionar su enfoque, y a Fernand Braudel en la generación siguiente (Burke 13-19).

<sup>45</sup> El Nuevo Historicismo surge como escuela de crítica literaria en los Estados Unidos durante los años ochenta. Dos figuras centrales de esta escuela son los teóricos Hayden White y Aram Veesser. El Nuevo Historicismo surge como un nuevo modo de conocimiento de la Historia, revisando la íntima relación entre la historia y la literatura en su intento de superar un análisis positivista tradicional. Véase la obra de Aram Veesser The New Historicism. Véase además Metahistory. The Historical Imagination in 19th Century Europe, donde Hayden White analiza los relatos históricos en términos de géneros literarios.

<sup>46</sup> Véase Linda Hutcheon, A Poetics of Posmodernism: History, Theory, Fiction.

kinds of discourse are more similar than different since both operate language in such a way that any clear distinction between their discursive form and their interpretative content remains impossible” (6). Para White, aclara Oleza, los sucesos reales no vienen dados en forma de relato sino más bien se suceden de forma caótica, y que es “la narración la que impone a los acontecimientos una coherencia formal, que es a la vez una coherencia semántica, y lo hace por medio de una trama” (“Una nueva alianza” 87). Para White, continúa Oleza, tanto la Historia como la ficción se enfrentan a lo real desde una misma perspectiva pues es la narración, tanto en la historia como en la ficción, un “modo de conocimiento de lo real”, “un discurso simbólico”, que más que informar genera “imágenes de lo real”: “la trama de una narración histórica no reproduce el pasado, no lo imita, tampoco lo explica, lo comprende y lo simboliza, se constituye en su correlato alegórico” (“Una nueva alianza” 87).

Paul Ricoeur coincide con White en cuanto a la inherente condición narrativa de ambos discursos. Para ambos, puede haber una pequeña diferencia epistemológica entre discurso histórico y discurso ficticio pero, como afirma Oleza, “se trata en principio de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad” (“Una nueva alianza” 87). Para Ricoeur, dice Oleza, la gran diferencia entre estos dos discursos reside en “la fase final de la mimesis narrativa, la que Ricoeur denomina *mimesis 3*, y radica en la operación de la lectura. El lector es su clave” (“Una nueva alianza” 88).<sup>47</sup> Es decir, que desde el punto de vista de White y Ricoeur sólo la veracidad del suceso histórico podría decantar la balanza entre ambos discursos, pues desde el punto de vista lingüístico ambos discursos operan al mismo

---

<sup>47</sup> En su artículo “Mimesis and representation”, Paul Ricoeur, contempla el proceso de mimesis en tres fases: la prefiguración de los acontecimientos reales por el autor; su configuración en el texto a través de la trama; y su transfiguración por el lector.

nivel. Además de la narratividad que despliegan ambos discursos, Bakhtin expone la naturaleza inherente del propio lenguaje: Dice Bakhtin que “at any given moment of its historical existence, language is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past [. . .] between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all given a bodily form” (Bakhtin 291). La condición narrativa del discurso, unida al valor inherente del lenguaje, sitúa a ambos discursos en un mismo nivel epistemológico en cuanto a la representación de la realidad histórica se refiere. Es decir, que si ambos discursos reclaman su condición relevante a la hora de representar la realidad del pasado, ambos discursos también son un ejemplo de la imposibilidad de representar dicha realidad.

Como demuestran los trabajos críticos de Hayden White, Paul Ricoeur y Dominick LaCapra,<sup>48</sup> el estudio atento de la narrativa dentro del discurso histórico y ficticio es paradigmático en el marco crítico posmodernista. Como ellos, Linda Hutcheon reconoce la necesidad de indagar en los dos discursos para establecer las conexiones entre ambos.<sup>49</sup> Hutcheon se aproxima a esta problemática analizando el género de la novela (la narrativa) a través de lo que llama las metaficciones historiográficas: “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflective and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (A Poetics of Posmodernism 5). La característica más sobresaliente de las metaficciones historiográficas, observa Hutcheon, es precisamente su

---

<sup>48</sup> Para un estudio más detallado véase Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language, y también History and Criticism.

<sup>49</sup> Hutcheon admite, como lo hace White, LaCapra, o Ricoeur, que ambos discursos “derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure, and they appear to be equally intertextual, deploying the text of the past within their own complex textuality. But these are also the implied teachings of historiographic metafiction” (A Poetics of Postmodernism 105).

contradicción inherente: “for it always works *within* conventions in order to subvert them [como el propio posmodernismo] It is not just metafictional; nor is it just another version of the historical novel or the non-fictional novel” (5).<sup>50</sup> A pesar de esta inherente contradicción, la metaficción historiográfica, señala Hutcheon, “keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge” (106). En el panorama literario español de los ochenta, coincidiendo sin duda con el auge del paradigma posmoderno, se pueden encontrar varios textos que despliegan en su narrativa las características principales en torno a estas metaficciones historiográficas que analiza Hutcheon en su crítica. Entre otras destacan la novela de Eduardo Mendoza La ciudad de los prodigios (1986); la novela de Lourdes Ortiz, Urraca (1982); la novela de Armas Marcelo, Las naves quemadas (1982); y la novela de J.L. Sanpedro Octubre, Octubre (1981).<sup>51</sup> Principalmente Soldados de Salamina, La noche de los Cuatro Caminos y Sefarad coinciden plenamente con la descripción que provee Hutcheon sobre las metaficciones historiográficas. El componente narrativo del discurso histórico y ficticio; la condición de metatexto de estas novelas; su autorreferencialidad y juego paródico o contradicción entre la realidad y la ficción, así como su intento de relevancia histórica, ideológica, política y social, convierten a estas novelas en metaficciones historiográficas ya entrado el siglo XXI. Por lo tanto, será de gran utilidad los postulados críticos de Hutcheon para el análisis formal de las mismas.

---

<sup>50</sup> Como admite Linda Hutcheon, el arte posmodernista es “both intensively self-reflexive and parodic, yet it also attempts to root itself in that which both reflexivity and parody appear to short-circuit: the historical world” (A Poetics of Postmodernism x).

<sup>51</sup> Amalia Pulgarín lleva a cabo un estudio muy revelador en cuanto a la metaficción historiográfica en el mundo hispano. Véase Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista.

Las novelas de este estudio comparten muchas características con el género de novela histórica,<sup>52</sup> pues principalmente, el referente histórico, así como el tratamiento verosímil de los sucesos es bien identificable en todas ellas. Si bien el género de novela histórica recupera su auge en el siglo XX en España, la aproximación a dicha historia y el tratamiento literario de la misma antes, durante y después de la Transición no es el mismo que se aplica a las novelas de este estudio. Los condicionamientos impuestos por la propia dictadura, los pactos de la Transición, e incluso el propio paradigma historiográfico tradicional aplicado, condicionan el tratamiento de dicha historia. En los noventa, anuncia Morales Lomas, en el panorama literario nacional las ficciones históricas así como los “relatos metaliterarios con abundantes citas intertextuales, la novela negra o policíaca” son algunas de “las formas de mayor aceptación” en cuanto al novelar se refiere (25). No obstante, el tratamiento de la historia en la ficción sufre cambios importantes, pues no sólo se problematiza la relación entre la historia y la literatura en la recuperación del suceso histórico, sino que además se acentúa en la novela la importancia de la conciencia y memoria del personaje.

La reconstrucción del pasado desde una perspectiva innovadora, que supera un paradigma historiográfico clásico a través de la incorporación de la memoria y el testimonio individual en la escritura del pasado, exige un análisis crítico que exponga la relación inherente entre historia y memoria en las novelas que ocupan este estudio. Como ya anunciaba Pierre Nora, la historia es siempre una reconstrucción “of what is no longer” (8), mientras que la memoria es algo que perdura y está “open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and

---

<sup>52</sup> Véase Lukács Teoría de la novela.

appropriation, susceptible to being dormant and periodically revived” (8).<sup>53</sup> Frente al carácter exclusivista de la historia (en teoría sólo los historiadores tiene acceso a la misma), la memoria es popular, pues no sólo tiene un carácter individual, sino que también es colectiva y plural. Por el contrario, la historia no pertenece a nadie. La memoria histórica es la “relectura de los hechos históricos de la España de los últimos cincuenta años y la experiencia del recuerdo colectivo de quienes los vivieron” (Duplúa 29). A pesar de que la memoria es individual, ésta no puede existir, ni puede recuperarse, a menos que intervenga una colectividad en dicha recuperación: “the greatest number of memories come back to us when our parents, our friends, or other persons recall them to us”, y que es en “society that people normally acquire their memories” (Halbwachs 38). La memoria, observa Halbwachs, siempre es una construcción social colectiva puesto que las memorias “are recalled to me externally, and the groups of which I am part at any time give me the means to reconstruct them, upon condition, to be sure, that I turn toward them and adopt, at least for the moment, their way of thinking” (38). Asimismo, continua Halbwachs, existen unos marcos sociales colectivos de memoria donde se alojan las memorias individuales:

There exists a collective memory and social frameworks for memory; it is to the degree that our individual thought places itself in these frameworks and participates in this memory that it is capable of the act of recollection [...] Collective frameworks of memory are [...] the instruments used by the collective memory to reconstruct an image of the past which is in accord, in each epoch, with the predominant thoughts of the society. (38, 40)

En los años ochenta, Pierre Nora puso en circulación el término “lieux de mémoire” para referirse precisamente a ciertos territorios (físicos y simbólicos) donde se alberga la memoria. Nora confirma que “memory attaches itself to sites, whereas history attaches itself

---

<sup>53</sup> Por esta razón, resulta tan importante para estas novelas y para sus autores la recuperación de un testimonio individual, pues dicha memoria “tends to fade with time unless it is periodically reinforced through contact with persons with whom one shared the experiences in the past” (Coser 24).

to events” (22). Estos lugares de memoria emergen, dice Nora, “because there are not longer, milieu de mémoire, a real environment of memory” (7). Según el autor, si viviéramos inmersos en la memoria, no habría necesidad de “consecrate lieux de mémoire in its name”, ya que “each gesture, down to the most everyday, would be experienced as the ritual repletion of a timeless practice in a primordial identification of act and meaning” (8).<sup>54</sup> Asimismo, continúa Nora, “with the appearance of the trace, of mediation, of distance, we are not in the realm of true memory but of history” (8).<sup>55</sup>

El concepto de “lugares de memoria” es un concepto fundamental para el análisis de las novelas de este estudio. Estos textos no sólo examinan con cuidado el concepto de “lugar de memoria” dentro de la ficción, sino que además representan en sí un lugar de memoria individualmente, es decir, un espacio de conmemoración que nace en un intento de superar la amnesia nacional que durante décadas se ha propuesto instaurar la historia oficial.<sup>56</sup> Son varios los antecedentes en la narrativa española que abordan explícitamente el concepto de “lugar de memoria” y que suelen hacer acto de presencia en los textos híbridos que mezclan historia y memoria.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Ulrich Winter afirma que “la invención de lugares de memoria responde a la pérdida de realidad, a la indecisión de lo real” (18).

<sup>55</sup> La historia, dice Nora, se empeña en “conquistar” y “erradicar” la memoria (8), pues su intención no es preservarla, sino principalmente utilizarla para articular el pasado, ya que a través de la historia es como “our hopelessly forgetful modern societies, propelled by change, organize the past” (8).

<sup>56</sup> Joan Ramón Resina sostiene que la memoria hay que recuperarla superando la amnesia nacional que muchos se instauró en el colectivo nacional (en el bando de los perdedores sobre todo) como mecanismo de supervivencia: “on the losers’ side [...] amnesia is a survival strategy, the surest and safest way of adapting to the new historical dispensation” (*Short of Memory* 90).

<sup>57</sup> Algunos de los ejemplos donde se puede rastrear con facilidad la presencia de los “lugares de memoria” van desde un ejemplo paradigmático en los sesenta con la novela de Juan Goytisolo *Señas de identidad* (1966), a los setenta con la novela de Marsé *Si te dicen que caí* (1976). Además, aparecen otros ejemplos paradigmáticos en los ochenta y noventa, entre los cuales destaca la novela de Vázquez Montalbán *Crónica sentimental de España* (1980); la novela de Julio Llamazares *Luna de lobos* (1985); la novela de Adelaida García Morales *El silencio de las sirenas* (1985); las novelas de Muñoz Molina *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991); la novela de

Un hecho que justifica en parte la re-aparición de un corpus de novela realista encaminado a vindicar el pasado histórico responde no sólo a la libertad que otorga el proceso constitucional, sino también a la propia tenacidad y resistencia de los sucesos y la memoria de las víctimas a desaparecer por completo del imaginario nacional. Jo Labanyi ha estudiado a fondo el concepto de “espectro” o “fantasma” del crítico francés Derrida,<sup>58</sup> en la narrativa y el cine español del presente histórico.<sup>59</sup> Labanyi señala que para Derrida “ghosts are the traces of those who were not allowed to leave a trace; that is, the victims of history and in particular subaltern groups, whose stories —those of the losers—are excluded from the dominant narratives of the victors” (Constructing Identity 1-2). Según Labanyi, existen varios tipos de fantasmas y maneras de pugnar con ellos:

One can refuse to see them or shut them out, as the official discourses of the State have always done with the various manifestations of the popular imaginary [...] One can cling to them obsessively through the pathological process of introjection that Freud called melancholia, allowing the past to take over the present and convert it into a ‘living death.’ Or one can offer them habitation in order to acknowledge their presence, through the healing introjection process that is mourning, which, for Freud, differs from melancholia in that it allows one to lay the ghost of the past to rest by, precisely, acknowledging them as past. (“History and Hauntology” 65)

Labanyi afirma que las dos primeras opciones “result in a denial of history” (“History and Hauntology” 66). Sin embargo, la última opción, “accepting the past as past” (“History and Hauntology” 66), permite reconocer la deuda histórica con el pasado. Como señala el propio

---

Javier Marías Corazón tan blanco (1992); la novela de Almudena Grandes Malena es un nombre de tango (1994); y la novela de Julio Llamazares Escenas de cine mudo (1994).

<sup>58</sup> Para un estudio más detallado sobre el concepto de espectros, véase la obra de Derrida, Specters of Marx.

<sup>59</sup> En la edición de Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice, Jo Labanyi explora junto a otros autores el el resurgir de fantasmas, o espectros a través de la cultura popular o de masas dentro del paradigma posmoderno —el cine, la música, la televisión, la publicidad, pero también la narrativa— que se oponen a la visión histórica oficial, así como al monopolio cultural (una raza, un idioma, una cultura) establecido por una clase social y política dominante durante el régimen franquista.

Derrida, es necesario enfrentarse a los fantasmas, no con el fin de ahuyentarlos, sino más bien “to grant them the right [...] to [...] a hospitable memory [...] out of concern for justice” (Citado en Labanyi “History and Hauntology” 66). Esta última apreciación que hace Derrida en cuanto a la memoria de los espectros es esencial para entender la aproximación ética que llevan a cabo las novelas de este estudio. Los autores y las novelas elegidas para esta tesis reconocen y aceptan la presencia de estos espectros del pasado, pero reconocen también la imposibilidad de hacer justicia o de buscar culpables en el presente, por lo que su narrativa se concentra no sólo en vindicar la memoria de las víctimas sino también en otorgarles “a hospitable memory” a todas ellas.

Como reconocen varios de los críticos durante el desarrollo de este trabajo, el pasado histórico nacional que concierne a la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista — aunque ha sido abordado copiosamente, y así lo verifica el corpus literario existente, que va desde lo puramente anecdótico, a lo testimonial y a lo autobiográfico—, no ha recibido el tratamiento crítico adecuado, como señalaba Bertrand. Además, la crítica denuncia una falta de un compromiso ético y político por parte de los autores con respecto al hecho histórico recuperado en la ficción. Por este motivo mucha de la narrativa que se escribe ya en los noventa ha sustituido este enfoque más acorde con la década de los ochenta y se haya embarcado en un análisis mucho más comprometido del pasado histórico, motivado en parte por la menor influencia de una estética posmodernista típica una década anterior.

Sería un error obviar el impacto que ha tenido (y que sigue teniendo en mayor o menor medida) la estética posmodernista en el novelar de las últimas dos décadas en España. Gonzalo Navajas afirma que dentro de un marco posmodernista la visión burguesa del mundo, racionalista, empírica y pragmática sufre un revés claro con el advenimiento de un

nuevo marco epistemológico posmodernista, donde el pasado no se considera “suficientemente vital” (Más allá de la posmodernidad 27). El posmodernismo, observa Navajas, cuestiona principios morales y filosóficos clásicos, adoptando “una actitud de ironización y distancia”, aunque sin perder de vista del sistema clásico, pues “la posmodernidad existe en relación al sistema clásico como la faz contraria de ese sistema, aquello que lo censura y lo critica de modo directo” (Más allá de la posmodernidad 62). Para Navajas, “la posmodernidad ha adoptado su posición de indeterminación inequívoca como un modo de preservación para no incurrir en los errores de una perspectiva totalizante y unificadora” (21).<sup>60</sup> Sin lugar a dudas, esta relatividad típica del paradigma posmodernista va en detrimento de una narrativa comprometida con el pasado nacional.<sup>61</sup>

Al margen de lo que supone esta narrativa poco comprometida, Joan Oleza afirma que a partir de los 80 empieza a cuajar en el panorama literario nacional una poética realista posmoderna, que obtendrá en 1995 importantes logros estéticos, tanto en poesía, como en novela.<sup>62</sup> La vuelta a este realismo es por supuesto la plena consolidación de esa vuelta a la narratividad que se producía a partir de la segunda mitad de los años 70. Asimismo, apunta

---

<sup>60</sup> Morató apunta que si en la tradición occidental clásica la racionalización es una de las características más sobresalientes de la modernidad, dentro del marco epistemológico conocido como posmodernidad resalta sin duda la subjetivación: “en el espacio público mediático no hay un grupo único que impone un modelo a los demás, que instaura unos valores y excluye otros, sino que conviven distintos interlocutores y distintas constelaciones de valores” (33).

<sup>61</sup> Algunos de los ejemplos más sobresalientes de un novelar posmodernista que demuestran una falta de compromiso con la realidad circundante son, entre otros, las novelas de Jesús Ferrero Bélver Yin (1981); la novela de Luis Landero Juegos de la Edad tardía (1989); la novela de Soledad Puértolas Queda la noche (1989); la novela de Rosa Montero Temblores (1990); la novela de Muñoz Molina El invierno en Lisboa (1987); y la novela de Arturo Pérez Reverte La piel del tambor (1995). Para una aproximación crítica al estudio de la novela posmodernista en España véase la obra de Gonzalo Navajas Teoría y práctica de la novela española posmoderna.

<sup>62</sup> Así, dice Oleza, a mediados de los noventa “se ha consolidado estéticamente una renovada exploración novelesca de la realidad y provocado el resurgimiento de nuevas —y probablemente postmodernas— formas de realismo” (41). Para el autor, a pesar de la diferencia en estilo y fórmula narrativa, muchas novelas comparten un fundamento común que “radica en la voluntad de representar la experiencia de *lo real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal...pero mimesis, al fin y al cabo)” (62).

Oleza, se produce un cambio radical en el novelar pues los autores toman “la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje” (42). Algunos autores, dice Oleza, empiezan a tener una visión más crítica y problemática de la realidad, “a repensarla al margen de unos esquemas totalizadores [...] a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella [...] [a] posibilidades inéditas de exploración [...] [a] formularle nuestras preguntas” (41).

Navajas coincide con Oleza al apuntar que la nueva estética que comienza a cuajar en la narrativa de los noventa supera ya la indeterminación y la relatividad que caracterizaba al periodo posmoderno. Según Navajas, lo más llamativo de la nueva estética, que el autor llama neomodernismo,<sup>63</sup> es el hecho de que ésta “no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al impasse de la irresolución” (21).<sup>64</sup> Junto a estos rasgos definidores de la nueva estética, destaca Navajas el hecho de que la nueva ficción recupera el pasado teniendo en cuenta nuevas concepciones del concepto de la historia.<sup>65</sup> A pesar del empeño que demuestran algunos autores de ser comprometidos con el pasado histórico, así como su deseo firme de ser relevantes, la superación del paradigma

---

<sup>63</sup> Véase Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles.

<sup>64</sup> Para Navajas, la relación entre la nueva estética y el pasado histórico se establece “de modo subjetivo filtrando la objetividad de la reflexión histórica a través de la mirada personal de un observador que altera su conexión con ese pasado por medio de la transfiguración de sus procesos mentales personales” (28). Si en la posmodernidad la indeterminación del “yo” prevalecía, dice Navajas, en la nueva estética “la indefinición absoluta del yo propia del pasado se somete a los procedimientos distanciadores de la parodia y el pastiche” (92). Frente a un “yo” clásico, aparece un “yo” personal, autobiográfico, “que puede llegar a ser conocido por sí mismo” y que es “transmisible a los demás, que pueden entender y aceptar las interpretaciones sobre él” (84).

<sup>65</sup> Navajas hace referencia específica a Hayden White y al tratamiento de la historia, la cual se vislumbra más como una disciplina más próxima a la ficción que a la propia ciencia, pues el historiador “queda incorporado a los acontecimientos presentados y su perspectiva y los principios que fundamentan esta perspectiva forman parte íntegra de lo que se historicifica y determinan la naturaleza de lo historicado” (29). Para Navajas, esta nueva perspectiva de la historia “significa una reducción considerable de las aspiraciones del modelo positivista que pretendía abarcar la totalidad del tiempo y decidir su carácter de modo definitivo y universal” (30).

epistemológico posmodernista no deja de ser en ningún momento problemática e incluso quimérica.

No hay duda que las novelas que se exploran en este estudio despliegan un firme compromiso con el pasado que intentan recuperar, además, se confirma el deseo de culminar la indeterminación y la irresolución de conflictos que dentro de un marco posmodernista quedaban siempre sin resolver. No obstante, estas novelas y sus autores no pueden evitar el peso del legado posmodernista en su narrativa. Como se comprobará en el análisis de estos textos la presencia de una estética posmodernista se puede rastrear con facilidad. Sin ir más lejos se observará como en las tres novelas centrales de este estudio, Soldados, La noche de los Cuatro Caminos y Sefarad (y en menor medida en La voz dormida) aparecen entre otros, el simulacro de la representación, la descentralización del autor-narrador, la fragmentación de la identidad, la marginalidad, la pluralidad y multiplicidad de la realidad histórica, así como la autoreflexividad del discurso ficticio e histórico. El juego de simulación en la representación de la realidad es sin duda uno de aspectos más llamativos de estas novelas, especialmente en las novelas de Cercas y Trapiello. Este juego pone de manifiesto la inestabilidad de la propia realidad representada, exponiendo la problemática relación entre la ficción y la realidad (ficción e historia). La representación de la inestabilidad de la realidad que se observa en estas novelas pone de manifiesto la condición posmoderna que afecta al mundo de lo representado. Una condición posmoderna que genera una era de simulación en la década de los ochenta motivada por el avance tecnológico y el tratamiento y manipulación de la información.<sup>66</sup> Esta era de la simulación persiste hoy en día y opera también a nivel del

---

<sup>66</sup> Steven Best y Douglas Kellner señalan que para Jean Baudrillard esta era de simulación se genera a través de la “organization of society according to simulation codes and models [that] replace production as the organizing principle of society. If modernity is the era of production controlled by the industrial bourgeoisie, the

arte. El pensador francés Jean Baudrillard señala que la “information dissolves meaning and the social into a sort of nebulous state leading not at all to a surfeit of innovation but to the contrary, to total entropy” (Citado en Best, 118), lo que imposibilita la representación de una realidad más o menos estable que proponía la modernidad.<sup>67</sup> En “The Evil Demon of Images”, Baudrillard se refiere a la fascinación que siente el hombre por la imagen como modo de expresión. Baudrillard señala que las imágenes mediáticas fascinan al hombre no porque éstas sean “sites of production of meaning and representation”, sino más bien porque “they are sites of the disappearance of meaning and representation, sites in which we are caught quite apart from any judgment of reality, thus sites of a fatal strategy of denegation of the real and of the reality principle” (194). En “The Precession of Simulacra”, Baudrillard explica la diferencia entre representación y simulación apelando a cuatro fases de la imagen.<sup>68</sup> Para el pensador francés la representación tiene una capacidad dialéctica pues existe “a visible and intelligible meditation of the Real”, es decir, que la representación se basa en el principio de que “the sign and the real are equivalent” (196). La simulación, sin embargo, “starts from the utopia of this principle of equivalente, from the radical negation of the sign as value, from the sign as reversion and death sentence of every referente” (196).<sup>69</sup>

---

postmodern era of simulations by contrast is an era of information and signs governed by models, codes, and cybernetics” (118).

<sup>67</sup> Steven Best señala que “much of Baudrillard’s postmodern theory involves conceptualizing the end or disappearance of production, the real, the social, history, and other key features of modernity” (133).

<sup>68</sup> 1) “it is the reflection of a basic reality”; 2) it masks and perverts a basic reality; 3) it masks the absence of a basic reality; 4) it bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum” (196).

<sup>69</sup> Destacan sin duda tres tipos de simulaciones según las concibe Baudrillard. La primera es una simple representación de lo real, es decir, un copia artificial partiendo de un modelo real. La segunda, sin embargo, se propone borrar la frontera entre la realidad y la propia representación. En ambas simulaciones el referente real existe, “and we measure the success of simulation against the real” (Lane 86). El tercer tipo de simulación, y el que más preocupa a Baudrillard es la simulación de tercer orden en la que el modelo, es decir, la representación de lo real sustituye a dicho referente real. En otras palabras, “the model now generates what he calls ‘hyperreality’—that is, a world without a real origin” (Lane 86), “a blurring of distinctions between the real and

Para mi estudio se presenta como muy útil la simulación de segundo orden pues todas estas novelas parten de un referente real, es decir, que lo real es siempre identificable y se enfrenta de forma dialéctica con la representación de dicho referente real. En este caso, el elemento real puede ser la propia Guerra Civil, los años de dictadura en España o el propio Holocausto. Además, en la simulación de segundo orden lo que interesa es precisamente borrar la frontera entre la realidad y la representación, es decir, entre lo real acontecido y lo ficticio o artificial recreado por el autor. Cercas, Trapiello y Muñoz Molina exponen explícitamente dentro de sus ficciones el concepto de simulación de segundo orden, es decir, la estrategia para borrar la frontera entre lo real y lo ficticio, así como la propia inestabilidad de la realidad dentro de su narrativa. En La voz dormida se produce también este juego aunque de una forma más sutil. En el análisis de estas novelas se utilizará el concepto de simulación de segundo grado para exponer de qué forma adecuan estos autores la problemática relación entre la realidad y la ficción, la historia y la memoria.<sup>70</sup>

Los estudios sobre la novela del crítico ruso Mikhail Bakhtin se prestan para realizar el análisis de los textos de este estudio. Bakhtin se enfoca principalmente en el género literario de la novela, porque este género está “vinculado al despertar histórico de las clases

---

the unreal in which the prefix ‘hyper’ signifies more real than real” (Kellner 119).<sup>69</sup> En otras palabras, estos modelos que suplantán la realidad no son en sí la realidad sino “what we want reality to be” (Lane 101). Para exponer con mayor claridad el concepto de hiperrealidad, Baudrillard se centra en América misma, como un ejemplo perfecto del concepto de hiperrealidad.<sup>69</sup> Para Baudrillard, la hiperrealidad representa un sistema que tarde o temprano regirá el mundo impidiendo la distinción entre lo que es real y lo que es ficticio.

<sup>70</sup> Si bien la simulación de segundo orden es central en cuanto a la representación de la realidad se refiere, no hay que olvidar que estas novelas tratan un pasado histórico controvertido, muchas veces por el hecho de que ese mismo pasado histórico está condicionado por una imagen falsa de la realidad, es decir, por un modelo que se ha instaurado y que crea una hiperrealidad que funciona para perpetuar una ideología y política del régimen. En el caso del Holocausto el concepto de hiperrealidad es aún mucho más controvertido por el simple hecho de que muchos han cuestionado incluso la veracidad del evento histórico. En este caso se cuestiona, como lo hacía Baudrillard con la Guerra del Golfo, si en realidad la exterminación del pueblo judío ocurrió y de qué forma.

bajas” (Asensi 470). Hablando de las posibilidades dialógicas<sup>71</sup> de la novela, Bakhtin reconoce que en la novela moderna se alcanza un dialogismo y una polifonía, es decir, una multiplicidad de voces y valores que dialogan dentro de un mismo texto. Sin duda alguna, como ocurre con casi todas las novelas modernas, ambos conceptos son muy fáciles de rastrear dentro de todas estas novelas, especialmente la novela de Muñoz Molina. En estas novelas no sólo destacan la polifonía textual desencadenada por una multiplicidad de personajes, sino que también esta polifonía textual se incrementa gracias a la aparición de una multiplicidad de narradores-autores dentro del propio texto, lo que genera a su vez una multiplicidad de puntos de vistas y revela además el juego intertextual y metaficticio inherente de estos textos. Como afirma el propio Bakhtin, la novela es “un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (80), con diferentes unidades estilístico-compositivas:

la narración literaria directa del autor [o autores]; [la] estilización de diferentes formas de la narración oral [...] Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.) [...] diversas formas del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas) [...] lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico. (80)<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> El concepto de dialogismo parte del estudio de la lengua y la oposición que demuestra Bakhtin hacia las nociones en cuanto al fenómeno lingüístico que hace Saussure. Mientras para Saussure el fenómeno lingüístico se fundamenta en una dicotomía (fundamentalmente expresada en el par binario lengua-habla; paradigma-sintagma, etc.) donde se da prioridad al primer elemento del par, Bakhtin concibe el fenómeno lingüístico como una simultaneidad en la que “lo social, objetivo e impersonal no se oponen a lo individual, subjetivo y personal [...] presentan[do] una estructura ‘dialógica’” (Historia de la literatura Vol. II, Asensi 462). Para Bakhtin el problema con la lingüística tradicional radica en su aproximación a la comunicación desde una posición monolítica que da prioridad al hablante, como si este hablante “hablase *solo* sin una *forzosa* relación con otros participantes de la comunicación discursiva” (Citado en Asensi 462). Véase el ensayo de Bakhtin de 1953 “El problema de los géneros discursivos”.

<sup>72</sup> Además de las unidades estilísticas y compositivas, la novela “es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales [...] a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual [...] orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado” (Bakhtin 81).

La aparición constante de una multiplicidad de voces y registros distintos en estos textos facilita una aproximación al análisis de todas las novelas, en especial la novela de Muñoz Molina en la que una aproximación dialógica y polifónica es fundamental para comprender con más claridad un pasado histórico turbulento, donde se manifiestan la coexistencia y confluencia de voces enfrentadas por contradicciones sociopolíticas e ideológicas.

Otro punto central en los postulados bakhtianos que concierne directamente al análisis de estas novelas es el concepto de novela como anti-género. Contrario a la concepción de la novela según la concebía Hegel, es decir, como una “continuidad no problemática entre la épica y la novela” (Asensi 473), Bakhtin concibe la novela como un género relativamente joven frente a los géneros clásicos como la épica por ejemplo.<sup>73</sup> Asimismo, la novela no está condicionada por los esquemas clásicos de otros géneros, es decir, no es “un todo unitario” dentro de la gran literatura (Bakhtin 450). Pero sin duda la novela como la concibe Bakhtin es el anti-género porque ésta “convive difícilmente con otros géneros [...] parodia otros géneros [...] desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos” (Bakhtin 451). Como se observará dentro del análisis textual, las cuatro novelas de este estudio ratifican en el siglo XXI que la novela, según la concibe Bakhtin, sigue reinventándose y sigue creciendo como un “género”, manteniendo siempre una visión polifónica y dialógica que impide, al contrario que otros géneros, establecer una hegemonía en su configuración estética.

---

<sup>73</sup> En “Épica y novela” Bakhtin señala que “el estudio de otros géneros es parecido al de las lenguas muertas; y el estudio de la novela es similar al estudio de las lenguas vivas y, además, jóvenes” (450). No sólo es la novela un género relativamente joven, dice Bakhtin, sino que es además “el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. Es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella” (450).

Los planteamientos teóricos expuestos hasta el momento pueden aplicarse en conjunto al análisis de todas estas novelas. No obstante, algunos de estos puntos se enfatizarán en mayor o menor medida dependiendo del texto analizado individualmente. Como se indica al comienzo de este estudio, la primera parte de la tesis está dedicada al análisis de tres novelas: Soldados de Salamina, La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945, y La voz dormida. En las novelas Soldados y en La noche el intra-autor recrea una realidad verosímil jugando con la indeterminación de dicha realidad. El intra-autor de Soldados comenta durante el desarrollo de sus pesquisas que su misión no es escribir una novela, “sino un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales” (Soldados 52). No obstante, la realidad construida en estas novelas es más que cuestionable debido al juego de la simulación que emplean para borrar la frontera entre la realidad y la representación. Andrés Trapiello recurre al mismo juego retórico que emplea Cercas para el tratamiento de dicha realidad. Asimismo, destaca en estas dos novelas el juego retórico de indagación, suspense e intriga —en el que el lector también participa— que emplean ambos intra-autores para ahondar en la realidad del pasado histórico. En el análisis de ambos textos tanto Cercas como Trapiello reconocen, o dejan entrever al lector, la incapacidad para llegar al fondo de lo investigado, o por lo menos, la imposibilidad de aclarar los hechos históricos con exactitud. Esta indeterminación se manifiesta mediante el juego retórico ya mencionado donde se confunde lo real con lo ficticio, lo histórico con lo literario, lo histórico con la memoria, poniendo siempre en evidencia la supuesta estabilidad de la realidad. Unida a esta incapacidad de establecer la existencia de una realidad estable se añade la aparición y combinación de una serie de subgéneros (ensayo, crónica periodística, testimonio, etc.) que se van adhiriendo como una

especie de pastiche dentro de la narración. A pesar del compromiso ético que manifiestan ambos autores, es decir, su deseo de relevancia política ideológica y social, así como la superación de una relatividad narrativa típica de una estética posmoderna, estos textos confirman una contradicción inherente entre el deseo de ser relevantes y su imposibilidad de hacerlo. Dentro de las dos primeras novelas destaca además el juego autobiográfico, así como la autoreflexividad del proceso escritural que revela el carácter metaficticio de estos textos. Ambos autores también ponen de manifiesto dentro de sus textos la estrecha relación entre literatura e historia, lo que facilita una aproximación teórica a estos textos partiendo de las nociones del Nuevo Historicismo y la metaficción historiográfica delineadas más arriba. Además, estas novelas exploran el concepto de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado, por lo que será de gran ayuda el concepto de “lugares de memoria” y la memoria como constructora de una realidad individual y colectiva.

Estos últimos conceptos sobre la memoria histórica y los “lugares de memoria” juegan un papel fundamental en el análisis de la novela La voz dormida, por la sencilla razón de que la novela de Dulce Chacón no sólo utiliza como fuente primaria el componente testimonial y la memoria como base central para configurar la novela, sino también porque este testimonio y la memoria pertenecen a una voz femenina. En La voz dormida, Dulce Chacón, emplea también este juego de verosimilitud, aunque no aparece, como ocurría en las dos novelas anteriores, el recurso de la auto-ficción. La narración en La voz dormida corre a cargo de una narradora omnisciente que reconstruye la historia del sufrimiento, la lucha y el valor de un grupo de mujeres republicanas encarceladas en la prisión de Ventas. Además del testimonio y memoria de una voz femenina, destaca en la novela de Chacón el proceso de la

escritura femenina como fuente testimonial para estimular la memoria histórica y vindicar en el imaginario colectivo el papel de la mujer en la historia española.

La novela de Muñoz Molina, Sefarad: una novela de novelas, compone el análisis de la segunda parte de la tesis. Sefarad participa del mismo juego de la simulación, del juego autobiográfico, intertextual y metaficticio que despliegan las novelas de Cercas y Trapiello. A través de la ficción Muñoz Molina facilita un punto de apertura válido para la concretización histórica del fenómeno del Holocausto para pasadas, presentes y futuras generaciones. Para lograr este objetivo, el intra-autor de Sefarad utiliza un ejercicio retórico complejo capaz de acercar al lector a la problemática de la víctima del Holocausto, así como a las víctimas de otros genocidios y, en última instancia, a cualquier víctima de la sociedad a través de unas categorías de “victimización” donde cada lector puede llegar a encuadrarse. En el análisis de esta novela destaca también los métodos que emplea el intra-autor para la recuperación y estimulación de la memoria histórica de los personajes, así como la constatación de muchos “lugares de memoria”. Por último, la pluralidad de voces y visiones creada por la multiplicidad de personajes y narradores dentro del texto de Muñoz Molina, exigen una revisión del texto a través de una aproximación bakhtiniana a la novela. Al igual que hacen los autores anteriores, Muñoz Molina intenta presentar en Sefarad un compromiso ético con el pasado histórico no sólo recuperando la memoria histórica sino también vindicando la presencia de los espectros del pasado, es decir, reconociendo en su narrativa la presencia de lo que ha sido reprimido históricamente. De esta manera, el autor consigue que a través del discurso ficticio los espectros del pasado recuperen su relevancia en el presente histórico, es decir, que éstos ocupen un lugar de relevancia en el imaginario nacional.

A pesar de que todas estas novelas exponen su deseo de relevancia estética, política, y epistemológica, lo que destaca de este realismo documental y, en definitiva, lo que demuestran estos textos, es una contradicción inherente entre su deseo de alcanzar dicha relevancia y la imposibilidad de poder lograrlo. Esta contradicción responde sin duda a las limitaciones inherentes a la propia historia, a la amnesia nacional y en última instancia, a la incapacidad de la ficción y del lenguaje mismo para reconstruir una realidad estable.

## 2. Historia y ficción en Soldados de Salamina

La novela de Javier Cercas, Soldados de Salamina, representa uno de los mayores éxitos editoriales de los últimos años en España. Sus múltiples ediciones,<sup>74</sup> así como la diversidad de premios obtenidos y su traducción a varios idiomas confirman el impacto que esta novela de apenas doscientas páginas ha dejado en el panorama literario nacional.

Soldados de Salamina enfatiza ante todo la importancia de recuperar el pasado histórico, es decir, se plantea indagar en lo que históricamente se ha intentado borrar de la memoria colectiva a través del pacto democrático de la Transición.<sup>75</sup> Asimismo, la novela de Cercas funciona para actualizar un suceso que la historia se empeña en alejar del presente.<sup>76</sup>

Sin lugar a dudas, uno de los aciertos de Javier Cercas al escribir esta novela es precisamente su capacidad de proporcionar un sentido de actualidad al hecho histórico que recoge el fusilamiento frustrado, en 1939, de Rafael Sánchez Mazas, ideólogo de Falange

---

<sup>74</sup> En septiembre de 2002, poco más de un año transcurrido desde su primera edición, la novela alcanzaba la vigésima tercera edición. Entre los premios recibidos por la novela de Cercas, se encuentran el II Premi Llibreter 2001 de Narrativa, Premi Ciutat de Barcelona, Premio de la Crítica de Chile, Premio Salambó, Premio Qué Leer, Premio Extremadura. Asimismo, la novela de Cercas sirvió de base para el guión de la película de David Trueba, *Soldados de Salamina*, que se estrenó en 2003.

<sup>75</sup> Para Salvador Cardús la Transición representa “a process of historical and social amnesia” pues “the prime material of analysis, are [...] complex strategies of ‘invisibilization’ that include both intentional forgetting and the production of false records of events” (18-19). Joan Ramon Resina señala que “the culture of the Transition appropriated the old values of bourgeois liberalism, imagination, and the enlightened reason” dando lugar a la aparición de una “master narrative” (11). Resina afirma que “much has been purposefully forgotten and much more has become increasingly difficult to remember since the Spanish Transition, for a successful master narrative not only contains its own subplots as a mushroom houses its spores, but also establishes the rules of plausibility for each retelling” (13).

<sup>76</sup> Para Paul Ricoeur, “history [...] tends as a whole to *make the past remote* from present. It can even expressly attempt to produce an effect of strangeness” (15).

Española, durante la retirada definitiva de las fuerzas republicanas en la zona del Collell, en Cataluña. El relato del fusilamiento le llega al intra-autor Javier Cercas —un periodista de mediana edad sumido en una crisis personal y profesional que los lectores enseguida asocian con la figura del propio autor Javier Cercas— por medio de Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, que le cuenta la manera en que éste logra escapar de la muerte, adentrándose en el bosque mientras es perseguido por milicianos. Sánchez Ferlosio le cuenta al intra-autor que mientras su padre se ocultaba en el bosque, uno de los milicianos le sorprendió, pero tras un breve intervalo donde se cruzaron las miradas de ambos hombres, el miliciano se dio media vuelta, e incomprensiblemente le perdonó la vida. Tras el suceso, Sánchez Mazas se refugió al amparo del bosque y más tarde recibió la ayuda de un grupo de jóvenes milicianos de la región que habían desertado del ejército republicano. La llegada de las fuerzas nacionalistas permite a Sánchez Mazas salir con vida de la zona, y posteriormente ocupar durante algún tiempo un cargo en el nuevo gobierno franquista. Tras escuchar este episodio, el intra-autor Cercas se entusiasma con la idea de reconstruir lo sucedido a Sánchez Mazas en un libro, en un *relato real*, y no en una ficción, para desvelar con mayor claridad lo que realmente sucedió durante la huida y estancia de Sánchez Mazas en la zona del Collell. El concepto de *relato real* será fundamental para sustentar la dicotomía realidad y ficción dentro de la narración.

A primera vista, la novela se divide en tres partes: La primera parte, “Los amigos del bosque”, se concentra principalmente en corroborar la autenticidad del relato de Sánchez Mazas. Para ello, el intra-autor lleva a cabo una ardua indagación que le llevará a visitar a algunos de los testigos que supuestamente ayudaron a sobrevivir a Sánchez Mazas en la zona de Cornellá de Terri, donde aparentemente tuvieron lugar los acontecimientos. El narrador

comienza a atar cabos y sus pesquisas van dando fruto hasta que logra entrevistar a Jaime Figueras, sobrino de Joaquim Figueras, uno de los tres milicianos que ayudó a Sánchez Mazas, así como a Daniel Angelats, y a María Ferré, los tres testigos de primera mano, que entraron en contacto con el ideólogo. A través de estas primeras entrevistas, así como el hallazgo de un posible diario escrito por el propio Sánchez Mazas mientras se escondía en el bosque, el narrador es capaz de ir reconstruyendo los hechos.

La segunda parte, “Soldados de Salamina”, se enfoca en un primer momento en explorar la vida de Sánchez Mazas como ideólogo de Falange Española, la ideología falangista y fascista y el periplo político del ideólogo dentro del gobierno franquista, donde desempeñó varios cargos políticos, entre ellos, procurador en Cortes, así como miembro de la Junta Política de F.E.T. y de las J.O.N.S. Además, en esta segunda parte resaltan las peripecias de Sánchez Mazas en sus días de fugitivo, su reclusión en el monasterio del Collell, su fusilamiento frustrado y sus días de evadido en el bosque junto a los tres milicianos que le salvaron la vida. Una última sección de esta segunda parte se concentra en exponer el impacto literario de Sánchez Mazas, al que el autor considera como un escritor malogrado que sólo pudo brillar con su escritura en ciertos aspectos ideológicos y poéticos.

La tercera parte, “Cita en Stockton”, es probablemente la parte que consagra la novela. En esta tercera parte el intra-autor intensifica la investigación para dar con la pista del supuesto miliciano que salvó la vida a Sánchez Mazas. Esta búsqueda es muchas veces novelesca debido a la acumulación de casualidades increíbles que permiten al intra-autor dar finalmente con la pista del miliciano. El milagroso hallazgo de este miliciano no sólo permite

ratificar la autenticidad de los hechos, sino que además abre la narración a otra historia: la historia de Antonio Miralles.<sup>77</sup>

En cuanto al género se refiere, Soldados de Salamina se podría catalogar como un híbrido, pues según Morales Lomas, esta novela de Javier Cercas “no es un libro de ensayo, ni es una crónica periodística, ni es una novela en el sentido aristotélico o decimonónico, ni es un libro autobiográfico, porque participa de todos estos subgéneros” (55). Parece acertar Morales Lomas al hacer esta apreciación porque como se ha visto en la introducción estos textos participan y parodian a la vez todos estos géneros y subgéneros. Además, estos textos específicamente ratifican frente a un canon establecido (épica, lírica) el carácter de anti-género que caracteriza a toda novela, según la concibe Bakhtin. Dentro de esta combinación de subgéneros destaca sin duda la brillantez con la que el autor explota el elemento autobiográfico dentro de la novela. Pozuelo Yvancos ha reconocido que Soldados está “escrita con un artefacto retórico [...] que la teoría de la literatura [...] ha llamado autoficción” (281),<sup>78</sup> y que depende en gran medida de éste elemento autobiográfico.<sup>79</sup> Este

---

<sup>77</sup> Pozuelo Yvancos entrevistó una división estructural de la novela de la siguiente manera:

a) la historia que un escritor en vías de fracaso como novelista se propone escribir a partir de cuanto va indagando sobre un episodio que ha oído a Sánchez Ferlosio [...] b) la parte de novela *Soldados de Salamina*, como hipodígesis frustrada [...] c) un tercer nivel de la estructura que contiene las dos historias respectivas de Sánchez Mazas y de Miralles” (285). A pesar de que a primera vista la división estructural de la novela se hace mediante tres partes bien diferenciadas, Javier Cercas ha manifestado que le parece incorrecto separar la novela en tres partes porque para el autor una novela es “un solo organismo, de manera que, si no te gusta la primera parte, difícilmente puede emocionarte la tercera, y si no te gusta la segunda, difícilmente puede gustarte la tercera, porque en teoría todo está en función de todo; una novela es un edificio: si le quitas un ladrillo [...] se viene abajo” (Diálogos 83).

<sup>78</sup> Bertrand afirma que la autoficción se ha llegado a concebir como “un género corolario de la autobiografía y de la novela” (23). Para Bertrand la primera novela que despliega el juego de la autoficción en España es la obra de Jorge Semprún, Autobiografía de Federico Sánchez, en la que “el yo ficticio y el yo verídico constantemente se encuentran, se fusionan y se separan” (Bertrand 25).

<sup>79</sup> Para un estudio más detallado sobre el elemento autobiográfico en la novela, véase Phillipe Lejeune El pacto autobiográfico. Para el estudio de la autobiografía en España véase la obra de Ángel Loureiro La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, y la obra de James Fernández, Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-representation in Spain.

elemento autobiográfico contribuye además a situar la novela de Cercas dentro de una tendencia deshumanizada pues la problemática que aborda es “particular, íntima, y además está interiorizada” (Gil Casado 15).

Temáticamente la novela se presta también a una división bastante amplia. Morales Lomas señala que Soldados es una novela “sobre los ‘ignorados’, los perdedores de la guerra, un homenaje a aquellos que lucharon a favor de la República” (57). Acierta Morales Lomas en su lectura temática de la novela, aunque la novela de Cercas podría interpretarse desde otros puntos de vista también válidos, dependiendo entre otras cosas de la postura ideológica que adopte cada lector. El propio Javier Cercas ha comentado en Diálogos de Salamina<sup>80</sup> que “la novela, básicamente, habla de héroes, de la posibilidad del heroísmo; habla de los muertos, y del hecho de que los muertos no están muertos del todo mientras haya alguien que los recuerde; habla de la búsqueda del padre, de Telémaco buscando a Ulises; habla de la inutilidad de la virtud y de la literatura como única forma de salvación personal” (Diálogos 21). Todos estos hilos temáticos que menciona Javier Cercas los puede rastrear el lector con facilidad a medida que avanza la narración. Dos puntos centrales que sobresalen en el comentario de Cercas y que se explotarán más adelante son por supuesto el valor de la memoria histórica y la aparición de lo historicamente reprimido (espectros o fantasmas).

En Soldados de Salamina irrumpe la presencia de un tipo de narrador en primera persona que por sus características llamaremos intra-autor.<sup>81</sup> El término intra-autor engloba al

---

<sup>80</sup> Diálogos de Salamina recoge la conversación mantenida entre Javier Cercas autor de Soldados de Salamina, y David Trueba, director de la película basada en la novela de Cercas y que lleva el mismo título. El libro recoge las impresiones del autor sobre la novela, además de detalles interesantes sobre el rodaje y la adaptación cinematográfica de Trueba.

<sup>81</sup> Si se atiende a las convenciones narratológicas ofrecidas por Gérard Genette el relato de Soldados es un relato autodiegético, es decir, un relato con un narrador en primera persona, que relata la historia y se convierte en un personaje dentro de la propia narración. Sin embargo, cabe puntualizar que este intra-autor, no se trata de un narrador omnisciente ya que al desempeñar una función de personaje dentro de la narración está limitado en

autor del texto ficticio, al autor implícito de la narración, pero también al autor ficticio que funciona como personaje dentro de la narración. Además, los componentes autobiográficos reales y ficticios expuestos en la narración contribuyen a difuminar la frontera entre este intra-autor y el autor Javier Cercas de la vida real. En Soldados aparece también la figura de otros narradores como el historiador Miquel Aguirre, o el novelista Roberto Bolaño, que también narra en primera persona su relación con Miralles. Además, el propio Miralles narra su propia historia en primera persona. La presencia de una narración en tercera persona, heterodiegética (el narrador no es uno de los personajes) según Genette, se hace necesaria cuando el intra-autor Cercas tiene que reconstruir los sucesos acontecidos en el bosque o cuando narra una bio-bibliografía del propio Sánchez Mazas. Como se apunta arriba, la focalización o perspectiva de la narrativa cuando corre a cargo del intra-autor no es completamente omnisciente ya que el intra-autor no puede decir más de lo que saben los otros personajes al actuar éste último también como personaje de la propia novela

El discurso del intra-autor es a veces directo, sobre todo cuando se refiere a los diálogos. Sin embargo, en algunas instancias se trata de un discurso indirecto libre que “implica un trasvase o intertextualidad en tanto es el narrador quien dice las palabras del personaje, incorporando éstas a su propio discurso” (Pozuelo Yvancos 235). Este tipo de discurso, dice Pozuelo Ivancos, es el más complejo pues se trata de “una forma intermedia entre el discurso del narrador y el discurso del personaje” (235). Este fenómeno se produce

---

cuanto a su omnisciencia de algunos de los sucesos. Además, este intra-autor desconoce en muchas ocasiones el perfil fisonómico y psicológico de los personajes a los que poco a poco irá descubriendo a lo largo de la narración. El autor Javier Cercas reitera, como se verá a lo largo del análisis, que aunque el narrador de su libro se llama Cercas no tiene nada que ver con su persona. Como muchos tratadistas, Javier Cercas autor reconoce que “la identidad textual no es extrapolable a su identidad real-vital” (Pozuelo Yvancos 228), aunque esta afirmación es también parte del juego textual que va a emplear el autor para confundir a su lector.

en la narración sólo cuando el intra-autor llega a adentrarse en las vidas de los personajes con los que se va encontrando y comienza a especular con la interioridad ajena de los mismos.

A partir de referencias temporales establecidas en el presente histórico del intra-autor, y que apuntan al pasado, éste puede reconstruir los pasos seguidos por Sánchez Mazas y “los amigos del bosque” mientras se esconden en la región del Collell. Además, el uso continuo de estos saltos al pasado permite al intra-autor reconstruir para el lector el papel del ideólogo de Falange Española antes y después del episodio del Collell. Otros elementos que ralentizan la narración son las elipsis y las pausas descriptivas. Estos dos fenómenos se producen de forma más prominente en las dos primeras partes de la novela, especialmente en lo que se refiere a la bio-bibliografía de Sánchez Mazas donde se pormenoriza asuntos con mayor detalle. En la tercera parte, “Cita en Stockton”, el orden temporal de la historia y el discurso narrativo no son tan discordantes. La cita del intra-autor Cercas con Miralles en el asilo de ancianos en Francia tiene lugar en un día, si bien es cierto que durante la misma, se producen sumarios o resúmenes de la vida de Miralles que condensan en pocas páginas todos los años que Miralles pasó en el exilio luchando al lado del ejército francés de liberación.

En Soldados concurren personas reales entre ellos los escritores Sánchez Ferlosio, Sánchez Mazas, Roberto Bolaño, Andrés Trapiello, con otros personajes supuestamente reales, o ficticios, que el intra-autor irá entrevistando, como a los amigos del bosque o María Ferré. Estos personajes aparecen ampliamente descritos con sus perfiles físicos. No es gratuito el perfil ideológico que el intra-autor provee de muchos de los personajes, no ya sólo de las personas reales como Sánchez Mazas, sino también de los supuestamente personajes ficticios como Pere Figueras. Este tipo de descripción lo emplea el intra-autor para refrendar la existencia de una división ideológica, tanto dentro del propio marco del conflicto de la

Guerra Civil, así como dentro de la propia novela. Destaca, por ejemplo, la descripción del soldado que supuestamente perdona la vida a Sánchez Mazas. A pesar de que se presenta como un personaje secundario en el relato, el intra-autor lo describe con sumo detalle, poniéndole así una cara que el lector puede identificar: “vio [Sánchez Mazas] el miliciano de pie junto a la hoya, entre la lluvia, alto y corpulento y empapado, mirando a Sánchez Mazas con sus ojos grises o quizás verdosos bajo el arco de doble cejas, las mejillas chupadas y los pómulos salientes” (Soldados120).

Existe una clara división de personajes en esta novela.<sup>82</sup> Algunos amigos del bosque y la propia María Ferré coinciden con el tipo de personaje simple; sin embargo, otros personajes como Sánchez Mazas, el propio Miralles o el intra-autor son personajes complejos, cuyas vidas se va desentramando a lo largo de la narración. Muchos de los personajes desempeñan una doble función dentro del relato. Por una parte queda el ya consabido papel que juegan dentro de la narración como entes de ficción para que se pueda desarrollar el relato. No obstante, muchos de estos personajes desempeñan un papel catalizador en la acción: el historiador Miquel Aguirre pone al intra-autor sobre la pista de los tres amigos del bosque y otros personajes protagonistas en la historia. El propio Sánchez Ferlosio es quien introduce la historia de su padre. El escritor Roberto Bolaño se convierte en la pieza clave para que el intra-autor llegue a conocer a Miralles. Estos personajes adquieren un protagonismo singular dentro del relato pues su grado de acción dentro de la narración es más elevado que el de otros personajes secundarios.

En esta novela destacan los diálogos, así como las descripciones estáticas y de acciones. Estas descripciones estáticas, o sin movimiento, prorrogan la indagación que lleva

---

<sup>82</sup> E. M. Foster, hace una distinción entre personajes simples y complejos, siendo los primeros aquellos que se construyen alrededor de una cualidad o rasgo dominante, mientras que los segundos son complejos pues precisan de un desarrollo psicológico más exhaustivo.

a cabo el intra-autor, pero proveen un perfil personal y psicológico de los personajes, así como una descripción del entorno donde se mueven dichos personajes. En este sentido, sobresalen las descripciones estáticas del bosque y los lugares vecinales donde se ocultó Sánchez Mazas: era “un bosque de hayas, encinas y robles altísimos que apenas dejaban penetrar el sol y se hacía más espeso a medida que la ladera bajaba por la colina” (Soldados 109). En contraste, las descripciones de la acción permiten describir el entorno así como avanzar en el relato: “[Sánchez Mazas] para taparse con barro, araña sin descanso la tierra hasta sangrar por las uñas [...] la lluvia que no cesa de caer impedirá a los perros seguir su rastro, Sánchez Mazas continúa oyendo gritos y ladridos y disparos” (Soldados 102-03). Esta descripción de la acción se repite en un entorno completamente distinto al evocar el intra-autor el paisaje norteafricano por donde Miralles deambuló mientras pertenecía al ejército francés de liberación: “Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia” (Soldados 195). A través de estas narraciones estáticas y de acción, el intra-autor es capaz de llevar de la mano a su lector paseándole por los entornos que los personajes recorren dentro de la narración.

En cuanto al estilo, abunda en la narración un tipo de estilo periodístico que obedece, en parte, al hecho de que el propio intra-autor sea un periodista dentro de la narración. Este estilo periodístico se observa claramente en las entrevistas que el intra-autor lleva a cabo con Sánchez Ferlosio, o al propio Roberto Bolaño, además de las narraciones en tercera persona que hace el intra-autor de la biografía de Sánchez Mazas. Por lo general la prosa empleada por el autor se presenta como sencilla y fácil para la lectura, con un tipo de vocabulario que en ocasiones roza lo cotidiano, e incluso lo soez. Roberto Bolaño señala al ser entrevistado: “Durante años me cagué cada vez que puede en Allende [...] Joder, el cabrón pensaba en

nosotros como si fuéramos sus hijos, ¿entiendes?” (Soldados 148). No obstante, existen varios momentos en los que la prosa parece elevarse por encima de este registro simplista: “cuando yo trataba de extirparle su opinión sobre (digamos) los fastos del quinto centenario de la conquista de América, él me respondía ilustrándome con gran acopio de gesticulación y detalles acerca de (digamos) el uso correcto de la garlopa” (Soldados 19). No obstante, el estilo permanece homogéneo y se observa durante toda la narración la simplicidad de la escritura, es decir, clara y sin complicaciones estilísticas que ratifican la presencia de una estética realista bien identificable.

Pero volviendo a la cuestión del éxito editorial mencionada al principio, habría que preguntarse qué ha propiciado que Soldados de Salamina haya conseguido dejar una impronta tan considerable teniendo en cuenta que la novela explora una temática, la Guerra Civil y la posguerra, explotada con creces en nuestra literatura. Muchos podrían achacar este éxito a una simple cuestión de marketing.<sup>83</sup> Sin embargo, algunos críticos han coincidido en señalar que es el suceso histórico que se cuenta, a pesar de tratarse de un tema recurrente, lo que ha despertado la curiosidad de un lector desinformado.<sup>84</sup> Más allá del hecho histórico que se cuenta, otros críticos atribuyen la calidad y brillantez de esta novela al tratamiento de los hechos, es decir, la forma en la que Javier Cercas construye su ficción.<sup>85</sup> Javier Cercas se ha pronunciado al respecto afirmando que “una buena historia bien contada es una buena

---

<sup>83</sup> No cabe duda que el aval de escritores consagrados, como las que aparecen en la cubierta de la novela, entre ellos Vargas Llosa, sin duda han contribuido al éxito editorial de Soldados. El propio Javier Cercas reconoce el valor del “apadrinamiento”, a través de un artículo, de Vargas Llosa, sin el cual, “no hubiese ocurrido lo que ha ocurrido” (Diálogos 161). Por otro lado, el éxito de la adaptación cinematográfica de Soldados, también ha contribuido a potenciar la fama de esta novela entre la audiencia nacional e internacional.

<sup>84</sup> Javier Cercas, dice Pozuelo Ivancos, logra con su relato “liberar una especie de conciencia dormida de los españoles respecto a nuestra tragedia, una conciencia que estaba reposando en el desván del olvido” (279).

<sup>85</sup> Para Morales Lomas, Javier Cercas logra en Soldados “restablecer una memoria histórica desde un punto de vista novedoso y atractivo para el lector” (58).

historia, pero una buena historia mal contada es una mala historia [...] Ahí está el genio: en dotar de un sentido nuevo a lo viejo” (Diálogos 133). Entre las técnicas narrativas empleadas destaca el uso de la autoficción, que comienza con la dualidad autor real Javier Cercas, e intra-autor llamado Javier Cercas, con todas las implicaciones que esto conlleva. Como ya apunta Morales Lomas, “uno de los aciertos más brillantes de esta novela es la perspectiva narrativa que adopta la novela. Pues nos hace creer, para darle verosimilitud a la creación, que el narrador del libro es el propio Cercas” (57). Además del recurso de la autoficción, Pozuelo Ivancos ha señalado que el éxito de Soldados responde a la claridad de la estructura la cual se sustenta precisamente en la indagación: “la intriga de la novela se sostiene como una búsqueda, una investigación, la persecución de un enigma, cuyo desvelamiento compromete al propio narrador, pero también el sentido total de la figuración literaria” (280). El interés personal que muestra el intra-autor por indagar en la historia del miliciano que perdona la vida a Sánchez Mazas contagia también al lector y le compromete literariamente a esa búsqueda. Si al principio la indagación se limita a corroborar la veracidad de la historia del fusilamiento frustrado de Sánchez Mazas, con el tiempo, la indagación sitúa al intra-autor en la pista del supuesto miliciano. En medio de esta indagación se plantea también la historia personal del intra-autor, tanto en el plano profesional como en el sentimental. De esta forma, el lector descubre no sólo el perfil humano y psicológico de este misterioso soldado, sino también el de Sánchez Mazas y el del propio intra-autor, cuya historia se va desarrollando paralelamente a la de los otros personajes.

Dejando a un lado la cuestión formal de la novela, habría que seguir preguntándose por qué un acontecimiento histórico como el de la Guerra Civil y el de la posguerra consiguen, ya entrado el siglo XXI, cautivar al lector de la manera en que lo ha hecho la

novela de Cercas. Quizás, una posible explicación hay que buscarla en la propia evolución del tratamiento literario que hacen los escritores, o incluso los historiadores,<sup>86</sup> de la Historia. Soldados de Salamina, sin llegar a ser completamente una novela histórica, comparte características con las formas de la novela histórica, ya que por ejemplo, la novela histórica<sup>87</sup> “toma prestado a la historia los personajes y los hechos que le sirven de telón de fondo a sus aventuras; y alrededor de esta base dada históricamente, la fantasía del autor crea tramas a su gusto” (Bertrand 19). Refiriéndose al tratamiento de la Historia, dentro del género de la novela histórica, Joan Oleza afirma que “la hegemonía de un paradigma científico marcado por la Lingüística General y de un modelo de Historia sin acontecimientos no constituyen el mejor soporte para el desarrollo de la novela histórica”, como dejaron patente las novelas de Benet (“Una nueva alianza” 85). Citando al historiador Peter Burke,<sup>88</sup> Oleza continúa diciendo que en los ochenta se produce un cambio de enfoque en cuanto al tratamiento de la Historia motivado por un cambio de intereses que va desde la producción al consumo, y que en los noventa, en el panorama de la novela, la Historia tiende a no limitarse sino a ampliar constantemente sus horizontes.<sup>89</sup> A mediados de los noventa, continúa Oleza, ya no se cuestiona tanto si se debe o no ficcionalizar la Historia, sino más bien de qué forma y a través de qué procedimientos narrativos debe llevarse a cabo. Las creaciones híbridas que mezclan

---

<sup>86</sup> Joan Oleza afirma que los historiadores emplean recursos técnicos y retóricos que normalmente son patrimonio de la narración literaria. Dice Oleza que “la intersección de universos públicos y privados, la pluralidad de puntos de vista, el dialogismo, la polifonía narrativa, la manipulación del orden temporal que hoy uno puede encontrar en casi cualquier tratado histórico son muestras de ello” (“Una nueva alianza” 85).

<sup>87</sup> Para una definición y estudio más completo sobre la novela histórica, véase György Lukács, La novela histórica.

<sup>88</sup> Véase Peter Burke, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”. Formas de hacer Historia.

<sup>89</sup> En la novela histórica, dice Oleza, la Historia, “se define como un universo en incesante expansión y fragmentación, proyectándose sobre territorios hasta ahora ajenos a sus pasos, como la antropología, la vida cotidiana, los usos amorosos, la clínica, el género, la ecología o la poesía” (“Una nueva alianza” 85).

Historia y ficción facilitan la concepción de una nueva novela histórica, que se caracteriza no sólo por el diálogo constante que mantienen Historia y literatura, sino también porque en la recuperación del suceso histórico la novela

se vuelve hacia la conciencia y la memoria del personaje, recorre sus galerías interiores, para revelarnos lo que las fuentes documentales no nos dijeron, su privacidad, ese territorio en el que son posibles episodios que si nunca ocurrieron reflejan sin embargo formas posibles —y no realizadas— de la verdad. (Oleza “Una nueva alianza” 94)

Soldados de Salamina ejemplifica este tipo de novela híbrida donde un referente histórico (Sánchez Mazas) sirve de base para adentrarnos en la privacidad, “en las galerías interiores”, de otro personaje supuestamente ficticio llamado Miralles. Como ha apuntado el propio Cercas, Sánchez Mazas se presenta como el hilo conductor de toda la novela, es decir, “se convierte en un *macguffin* un cebo para llevarnos a Miralles. Toda la novela [...] está subordinada a ese personaje, todo es un pretexto para llegar a ese personaje [Miralles]” (Diálogos 127). En Soldados, la ficcionalización de la historia depende de una adecuación verosímil entre el referente histórico y la propia invención del intra-autor. En otras palabras, la ficcionalización se consigue gracias a una combinación de lo histórico y lo literario que no altera el funcionamiento verosímil de la realidad.

La adecuación del suceso histórico acontecido dentro de un marco literario puede lograrse con bastante éxito porque tanto el discurso histórico, como el discurso literario son producidos a través de un mismo medio: el lenguaje. En Figural Realism, Hayden White señala que “every history is first and foremost a verbal artifact, a product of a special kind of language” (4).<sup>90</sup> White argumenta que el discurso histórico, es decir, el discurso que permite

---

<sup>90</sup> Según White, “literary discourse may differ from historical discourse by virtue of its primary referents, conceived as imaginary rather than real events, but the two kinds of discourse are more similar than different since both operate language in such a way that any clear distinction between their discursive form and their interpretative content remains imposible” (6).

al historiador abordar el acontecimiento histórico ocurrido, y que desemboca en la historiografía, no es un discurso transparente disociado, como podrían pensar muchos historiadores, de contenido lingüístico y literario, por lo que el discurso histórico debe contemplarse como “metaphoric speech, symbolic language, and allegorical representation” lo que supone que dicho discurso “always means more than it literally says” (7). Cuando se trata de distinguir entre discurso histórico y discurso literario, sólo queda el referente primario real, es decir, lo realmente sucedido, y no lo imaginado, como único elemento para distinguir entre ambos discursos. Y es precisamente el juego de difuminar la frontera entre referentes, reales y ficticios, apelando siempre a la verosimilitud de las situaciones, lo que va a permitir ficcionalizar en Soldados de Salamina el suceso histórico fundamentado en la vida de Rafael Sánchez Mazas.

Responsable por este grado de verosimilitud dentro de la ficción, como ya se ha mencionado, es el aspecto autobiográfico de la novela. La autoficción, dice Pozuelo Yvancos, se sustenta en la autobiografía, y se define como “un tipo de escritura que mezcla elementos de la ficción y de la realidad histórica, de modo que en la novela hay un constante juego de ruptura de fronteras entre lo real y lo inventado, lo sucedido y lo imaginado como sucedido” (281-82). La autoficción, continúa Pozuelo Yvancos, permite romper “el límite entre lo histórico y lo inventado [...] en la propia fuente del lenguaje, en el origen, en su misma raíz”, y no “en el nivel de los hechos” (282). Esta afirmación coincide en parte con lo ya planteado por White en cuanto a la imposibilidad de distinguir lo histórico de lo inventado en virtud del mismo medio de producción de ambos discursos, es decir, el lenguaje. La aparición del intra-autor dentro de la novela con el nombre de Javier Cercas responde a una simple concepción lógica de verosimilitud, dice el autor, pues en la novela “todo el mundo

—Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño— aparecía con su nombre real, hubiera sido una incongruencia total que el autor no apareciera también con el suyo; si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar” (Diálogos 94). El componente autobiográfico, presente en todo momento en la novela, acrecienta el efecto de verosimilitud, pues resulta difícil para el lector distinguir la diferencia entre la biografía del autor en la vida real y su biografía dentro de la ficción.<sup>91</sup>

Otro componente vital que mantiene el efecto de verosimilitud es la inclusión de una copiosa documentación dentro de la narración. La documentación empleada se divide principalmente en dos categorías: textos escritos y entrevistas. No obstante, dicha documentación se presenta en formas variadas, como en el caso del documental fílmico sobre Sánchez Mazas que el intra-autor afirma haber visto en la Filmoteca de Cataluña, o incluso a través de varias conversaciones telefónicas. Entre los textos escritos que se reproducen dentro de la novela llama la atención, por ejemplo, el artículo sobre Antonio Machado que publica el intra-autor en la prensa, o incluso un soneto que escribió Sánchez Mazas. Otro documento interesante que aparece reproducido en la novela son las páginas de una libretita vieja, que supuestamente corresponde al diario que escribió Sánchez Mazas mientras estaba evadido en el bosque. Asimismo, las entrevistas que el intra-autor lleva a cabo se convierten en hilos conductores que avanzan la acción. Estas entrevistas se podrían clasificar atendiendo a los personajes entrevistados: primero los personajes célebres, como por ejemplo Sánchez Ferlosio, Roberto Bolaño y el propio Andrés Trapiello; y segundo los personajes, testigos de primera mano en el relato de Sánchez Mazas, como los hermanos Figueras o el propio

---

<sup>91</sup> Ángel Basanta señala que “no hay diferencias sustanciales entre la construcción de una autobiografía verdadera y la de una novela autobiográfica ficticia. Porque la separación entre una y otra está condicionada por la perspectiva del receptor y su intencionalidad lectora, que puede coincidir o no con la del autor” (7).

Miralles. La diferencia principal entre ambas estriba en la incapacidad, a primera vista, para determinar la existencia empírica de estos últimos personajes. Sin embargo, la existencia empírica de estos personajes no se presenta como trascendente dentro de la narración, pues a efectos de verosimilitud estos personajes, supuestamente ficticios, poseen tanta credibilidad como los reales al estar encuadrados todos ellos dentro del marco ficticio que es la novela. Por esta razón, la entrevista que mantiene el intra-autor con Aguirre —el cual le aporta la suficiente documentación, así como otras pistas y aclaraciones que le permiten avanzar en sus pesquisas— resulta tan válida como la conversación telefónica y la posterior visita que hace el intra-autor a Andrés Trapiello: “Conseguí el número de teléfono de Trapiello y le llamé a Madrid [...] A Trapiello no lo visité hasta unos meses más tarde” (Soldados 39, 41).<sup>92</sup>

La frágil frontera que divide la realidad de la ficción, la ataca directamente el intra-autor utilizando el recurso del *relato real*, es decir, afirmando que lo que se propone escribir sobre Sánchez Mazas no se trata de una novela, sino de un relato real, “amasado con hechos y personajes reales” (Soldados 52). El intra-autor reafirma de esta forma el carácter histórico de su novela a la vez que cuestiona la propia naturaleza ficticia de la misma. Para Javier Cercas el relato real no es más que otro recurso dentro de la ficción. El autor señala que la expresión relato real “es equívoca, deliberadamente equívoca, porque es, de entrada, un oxímoron [...] porque todo relato [...] comporta un cierto grado de invención, puesto que es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla: en cuanto empezamos a contar ya estamos alterando la realidad, ya estamos inventando” (Diálogos 90). No obstante, para

---

<sup>92</sup> No cabe duda que la visita que hace el intra-autor Cercas como un ente de ficción dentro de la narración a un personaje de la vida real, como es Andrés Trapiello, trae a la memoria un recurso literario que ya Unamuno planteaba a principios de siglo en Niebla, cuando Augusto Pérez, un personaje de ficción, visita el domicilio de su creador Miguel de Unamuno.

que este recurso del relato real surta efecto es necesario que la realidad representada se mantenga siempre dentro de los límites de la verosimilitud.<sup>93</sup> Por esta razón, la realidad de referencia representada en la novela de Cercas siempre es reconocible, es decir, verosímil dentro de los límites que sustentan la realidad. Depende siempre de un referente real identificable que permite llevar a cabo el juego de la simulación como exponía Baudrillard en la introducción de este estudio. En Soldados, Cercas emplea la simulación de segundo orden, anclada en una noción de representación realista, para borrar la frontera entre lo histórico y lo inventado, es decir, para difuminar lo real acontecido y lo imaginario, ya que el referente real que podía funcionar, según White, para distinguir lo histórico de lo puramente ficticio, se ve atacado ahora por la propia simulación, en un intento de fragmentar aún más la división entre ambos elementos.

Este juego de la simulación de segundo orden se puede rastrear fácilmente cuando se habla de la dualidad Javier Cercas autor, e intra-autor. En una nota a la edición de Diálogos de Salamina, Luis Alegre afirma que “no es normal que la vida de un escritor se vea tan confundida con su propia creación y que en esta creación convivan, en una ambigüedad arrebatadora, el ensayo y la investigación periodística, el pasado y el presente o la realidad y la ficción” (9). El propio Javier Cercas hace alusión a esta confusión diciendo que

el Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo, igual que una máscara: pero, cuidado porque máscara es lo que significa persona en latín, y la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos

---

<sup>93</sup> Manuel Asensi comenta que “una cosa probable, y por ello verosímil, es una cosa que se ajusta a las leyes de la causalidad que gobiernan el funcionamiento de la realidad” (71).

revela. De manera que ese Javier Cercas me oculta, sí, pero sobre todo me revela. (Diálogos 19)<sup>94</sup>

La ambigüedad se mantiene porque en la vida real existe el referente Javier Cercas. A partir de este referente el juego es posible, pues el intra-autor puede alterar o modificar dicho referente en la ecuación de la simulación. Al principio de la novela el intra-autor comienza el relato diciendo que

fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. (Soldados 17)

En la entrevista con David Trueba, Javier Cercas ha manifestado que “esa primera frase es estrictamente cierta. En cambio no es verdad lo que sigue [...] Mi padre no ha muerto [...] Tampoco es verdad que mi mujer me haya abandonado” (Diálogos 11). No obstante, en la ficción el intra-autor dice que de las tres cosas “las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera” (Soldados 17). En el mismo párrafo el intra-autor relata cómo el abandono de su trabajo en la redacción del periódico para dedicarse exclusivamente a su vocación de escritor acaba sumiéndole en una depresión: “El resultado de este cambio de vida fueron cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor” (Soldados 17). Paradójicamente, lo sucedido al intra-autor coincide en parte con el estado anímico de Javier Cercas en la vida real cuando vuelve a vivir a Gerona y empieza a escribir Soldados de Salamina. Dice Javier Cercas que “acababa de volver a vivir a Gerona [...]

---

<sup>94</sup> Sidonie Smith afirma que “en la autobiografía, el lector o lectora, aunque reconocen que la poca fiabilidad es inevitable, suprimen dicho reconocimiento en un tenaz esfuerzo por esperar una ‘verdad’ de algún tipo” (97). En el caso de Javier Cercas real y Javier Cercas intra-autor el público lector entra en el pacto narrativo que le extiende el autor motivado en parte porque, como bien afirma Smith, “la autobiografía nunca puede capturar la plenitud de la subjetividad ni entender el alcance de su experiencia, el yo narrativo se convierte en un ser de ficción” (97), lo que contribuye a la confusión entre ser real y ser ficticio, como ya apunta Cercas autor.

volver a Gerona era en cierto modo dejar de escribir [...] volver a Gerona era enterrarme en vida [...] El caso es que me agarré una depresión tremenda; estaba en el fondo de un pozo, atiborrándome de pastillas” (Diálogos 12). Como se observa, no sólo existe el referente real Javier Cercas, sino que muchos aspectos de su vida personal y profesional coinciden con lo que dice el intra-autor de la novela. Así por ejemplo, sí es cierto que en la vida real Javier Cercas autor abandonó en parte su carrera literaria y se sintió como fracasado, como afirma el propio intra-autor en la novela. Javier Cercas reconoce que en esas fechas había dejado de escribir una novela sobre la Guerra Civil: “De ese fracaso aprendí muchas cosas que luego me sirvieron para escribir *Soldados*” (Diálogos 14). La autoficción a la que hacía alusión Pozuelo Ivancos, se mantiene gracias al elemento autobiográfico. Phillippe Lejeune afirma que para que exista una autobiografía “es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. Pero esta *identidad* suscita varios problemas” (48). El referente autobiográfico es por supuesto Javier Cercas, el cual se convierte en modelo para definir las circunstancias personales y el perfil psicológico del intra-autor dentro de la novela. De esta manera, y a través de este desdoblamiento, la identidad del intra-autor Cercas, la del personaje principal Cercas y la del propio Javier Cercas autor en la vida real se combinan en una misma identidad.

Siguiendo con el componente autobiográfico dentro de la simulación, el intra-autor explica las circunstancias que hicieron posible su entrevista con Sánchez Ferlosio, así como el conocimiento de lo sucedido en el Collell sesenta años antes. Dice el intra-autor: “en julio de 1994 entrevisté a Rafael Sánchez Ferlosio, que en aquel momento estaba pronunciando en la universidad un ciclo de conferencias. Yo sabía que Ferlosio era reacio en extremo a hablar con periodistas, pero gracias a un amigo [...] conseguí que accediera a conversar un rato

conmigo” (Soldados 18). Dicha entrevista resulta un tanto ficticia por la propia inexactitud del intra-autor al referirse a la misma: “En cuanto a la entrevista con Ferlosio, conseguí finalmente salvarla, o quizás es que me la inventé” (Soldados 21). No es cierto que se produjera una entrevista formal entre Cercas autor y Sánchez Ferlosio, lo que sí es demostrable en la realidad es la visita que éste último realizó a la Universidad de Gerona. Javier Cercas afirma que conoció la historia del fusilamiento a través de Ferlosio “pero no haciéndole una entrevista, como en la novela” sino a través de una conversación informal: “Nos fuimos a tomar algo con Ferlosio a la terraza del Bistrot, y alguien (a lo mejor fui yo) sacó el tema del padre. Fue entonces cuando Ferlosio contó la historia” (Diálogos 15). La simulación de segundo orden podría explicarse haciendo referencia al tratamiento del fondo y la forma del referente real, siendo el fondo la visita de Ferlosio a la universidad de Gerona, y la forma el juego que permite alterar el referente y que rompe con la frontera entre realidad y ficción. El propio Cercas expande esta idea al señalar que “lo que aparece en la novela tiene mucho que ver con lo que sucedió en la realidad [...] lo que ocurre es que [...] en la novela hay una manipulación de muchos elementos reales, empezando por mi propia biografía” (Diálogos 18). En otras palabras, los sucesos se apoyan en un referente real, no obstante, la forma en la que se producen difiere de la realidad referencial por la propia manipulación<sup>95</sup> que se consigue a través de la simulación de segundo orden.

---

<sup>95</sup> El autor justifica esta manipulación afirmando que es la misión del escritor mentir pues es a través de la mentira que se llega “a una verdad superior, a una verdad que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética [...] ésa es la aspiración de toda literatura [...] también del cine, creo—: llegar a la verdad esencial mediante la manipulación de las verdades accidentales, mediante la mentira” (Diálogos 18). Esta verdad histórica o periodística sólo conduciría a un hecho particular o concreto. Sin embargo, Cercas, siguiendo las premisas aristotélicas en la Poética, afirma que la ficción, o la literatura, se ocupan de lo general, lo que conduce a una verdad universal. Soldados recupera un hecho aislado que existió en realidad y que históricamente podría contarse como lo cuenta el propio Sánchez Mazas en el documental que filmó en Barcelona. Cercas, sin embargo, crea una ficción que generaliza el hecho porque la historia de Miralles caería dentro de lo concreto y lo particular, lo que implicaría que su historia pasaría a engrosar la lista de las grandes macrohistorias, como muchos lectores ya han llegado a malinterpretar. Sin

Roberto Bolaño es sin duda uno de los artífices principales, o “uno de los héroes de *Soldados de Salamina*” como afirma el propio Javier Cercas (Diálogos 116). La simulación de segundo orden funciona de la misma forma que en el caso de Sánchez Ferlosio, es decir, partiendo de una realidad empírica, demostrable gracias a la existencia real del escritor chileno Roberto Bolaño. El intra-autor de Soldados comenta que llega a conocer a Bolaño cuando va a hacerle una entrevista al escritor chileno, tras volver al periódico después de una recaída depresiva, al fracasar con el libro que está escribiendo sobre Sánchez Mazas:

Uno de mis primeros entrevistados fue Roberto Bolaño. Bolaño, que era escritor y chileno, vivía desde hacía mucho tiempo en Blanes, un pueblo costero situado en la frontera entre Barcelona y Gerona, tenía cuarenta y siete años, un buen número de libros a sus espaldas y ese aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación exiliados en Europa. (Soldados 145)

Javier Cercas autor ha reconocido que su relación con Bolaño estaba ya establecida y que eran amigos cuando Cercas estaba aún escribiendo Soldados. Resulta interesante, no obstante, explorar la forma en la que el autor Cercas logra establecer un paralelo entre la vida real y la ficción apelando al descontento y al bloqueo mental que sufre el autor en el proceso de la escritura. Mientras escribía la novela experimentó “un bloqueo total” dice el autor, pues “intentaba escribir pero no me salía nada, o lo que salía me parecía horroroso” (Diálogos 116). Es entonces cuando Javier Cercas autor decide visitar a su amigo Bolaño: “Bolaño y yo hablábamos mucho por teléfono, nos tirábamos horas discutiendo de literatura, [...] un día en que estaba especialmente desesperado fui a verle con la esperanza de que me animara [...] no sé muy bien a cuento de qué [...] contó la historia de Miralles” (Diálogos 116). La historia sobre Miralles que le cuenta Bolaño a Cercas en la vida real, se convierte en el catalizador

---

embargo, de lo que se trata es de recuperar una microhistoria que “atañe a todos los hombres y mujeres, en cualquier época o circunstancia” (Diálogos 18). Cercas manifiesta que al manipular la realidad “la novela deja de hablar de cosas concretas, deja de hablar de la España del año 1939 o de la Gerona del 2000” (Diálogos 21).

que da origen a la parte final de Soldados de Salamina. Dice Cercas que “Había algo en ese personaje que me fascinó enormemente [...] cuando tenía la novela a medias, pensé que el miliciano que salva la vida a Sánchez Mazas podía haber tenido una biografía como la de Miralles. Así que fui a ver a Bolaño, con papel y boli, y le pedí que me volviera a contar la historia” (Diálogos 116-17). Este incidente que le sucede a Cercas en la vida real lo tergiversa en la ficción para que encaje con el bloqueo mental y la depresión que sufre el intra-autor dentro de la ficción. En Soldados, el intra-autor reconoce que el relato que escribe sobre Sánchez Mazas no era un mal relato, “sino insuficiente [...] porque le falta[ba] una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza [...] Lo abandoné [...] Pasé las dos semanas siguientes sentado en un sillón frente al televisor apagado” (Soldados 144). Tras este suceso, el intra-autor vuelve a trabajar al periódico y es entonces cuando en una de sus entrevistas conoce al escritor chileno Roberto Bolaño, que le pone en la pista de Miralles y le da la solución para terminar el libro sobre Sánchez Mazas: Dice el intra-autor: “por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda [apareció] la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz desempeñe la función para la que ha sido ideado” (Soldados 165). Se observa cómo existe un paralelismo evidente entre lo que sucede en la vida real y lo expuesto dentro de la ficción. Esto es posible en virtud de la simulación de segundo orden que cuenta siempre con un referente, en este caso, la relación personal y literaria que mantienen Bolaño y Javier Cercas en la vida real.

En la segunda parte de la novela, el intra-autor se centra por completo en la figura de Sánchez Mazas, narrando lo que parece una biografía bastante fiel a la realidad: su vida en familia, sus viajes y formación política en Italia, su aportación literaria, y sobre todo su aportación política como ideólogo y propagandista de Falange Española hasta unos meses

antes del comienzo de la Guerra Civil. Llegado ese punto de la narración el intra-autor comenta que

a partir de este momento el rastro de Sánchez Mazas se esfuma. Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta solo puede intentar reconstruirse [...] así pues lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables. (Soldados 89)

Pozuelo Yvancos ha señalado que el relato que sigue tras esta aclaración del intra-autor es “tan verosímil, tan inobjetable respecto a qué realmente pudo ocurrir, y tan creíble todo cuanto se cuenta del destino de Sánchez Mazas [...] que acaba siendo verdadero, si cabe mucho más verdadero que lo que llevábamos leído sobre él” (283). Sin duda, esto forma parte del juego de la simulación que lleva a cabo el intra-autor, ya que llegado este punto de la ficción, la frontera entre lo que es real y lo ficticio está más que difuminada. El intra-autor pone una trampa al lector para potenciar aún más el juego de la simulación pues la autenticidad de la segunda parte de la historia sobre Sánchez Mazas, su huida y captura, su estancia en el Collell hasta su puesta en libertad en Barcelona al final de la guerra, o su posterior bagaje político dentro del nuevo régimen, mantienen en todo momento un anclaje verosímil con la realidad, ya que en el juego de la simulación “we can no longer negotiate the differences, so the differences themselves are threatened” (Lane 86), y por lo tanto resulta inútil intentar desacreditar la veracidad de lo expuesto por el intra-autor.

Pero si los referentes reales, Sánchez Ferlosio, Bolaños, o el propio Javier Cercas, son necesarios para mantener intacto el juego de la simulación de segundo orden, no lo son menos otros personajes como Miquel Aguirre, o los amigos del bosque (y Jaume Figueras). Recordamos que entre las cartas que recibió el intra-autor tras la publicación del artículo de Machado, destacaba la enviada por Miquel Aguirre, un historiador, en cuya carta éste le

cuenta al intra-autor, entre otras cosas, la historia de otro superviviente en el fusilamiento del Collell: “un hombre llamado Jesús Pascual Aguilar”, el cual, dice el intra-autor, “había referido el episodio [del fusilamiento] en un libro titulado *Yo fui asesinado por los rojos*” (Soldados 27). Este libro, le confirma Aguirre al intra-autor “me temo que [...] es casi inencontrable” (Soldados 27), a pesar de que Aguirre posee un ejemplar del mismo. Dentro de la ficción Miquel Aguirre se presenta en principio como un personaje ficticio al carecer de la popularidad y fama literaria que distingue en la sociedad contemporánea a Sánchez Ferlosio, o al propio Javier Cercas. Se podría argüir aquí que el juego de la simulación de segundo orden podría verse comprometido por la supuesta naturaleza ficticia de los referentes. En otras palabras, los referentes Aguirre o el propio Pascual Aguilar, o su libro Yo fui asesinado por los rojos, son referentes de dudosa autenticidad. Eso se manifiesta a través de las propias palabras del intra-autor al tachar de “asombroso” el episodio que cuenta la supervivencia al fusilamiento de Pascual Aguilar, o la más que incierta existencia de su libro, como señala Aguirre, “casi inencontrable” (Soldados 27). No obstante, el propio juego de la simulación impide demostrar dentro de la ficción la naturaleza irreal de estos personajes. De hecho, resulta bastante interesante descubrir a través de Diálogos de Salamina que lo que parece como invención del intra-autor, como es el caso de los ya mencionados personajes, termina siendo realidad. Esto demuestra sin duda la imposibilidad de determinar en este tipo de ficciones, al menos para el lector desocupado, la distinción clara entre lo que es ficción y lo que es realidad o acontecimiento histórico. Javier Cercas ha comentado que Miquel Aguirre es otra pieza central en la construcción de la novela ya que éste último

conocía cosas de lo ocurrido en el Collell durante la guerra. De hecho, tenía un estudio muy completo, y por entonces inédito, sobre la Guerra Civil en la comarca de Bañolas. También fue él quien me proporcionó el libro de Pascual Yo fui asesinado por los rojos, un libro bastante raro, bastante difícil de

conseguir, porque es una edición de autor. Ese libro cuenta en diez páginas cómo era el Collell justo en el momento en el que Sánchez Mazas llega allí, qué pasó en los momentos previos al fusilamiento y cómo fue éste. Para mí fue vital: sin él no hubiera podido reconstruir con exactitud la historia. (Diálogos 48)

Este lapso de confundir un referente real con uno ficticio lo provoca el propio juego de la simulación, como ya se ha apuntado anteriormente. Esto se vuelve a repetir en la narración cuando se hace referencia a la libreta de Sánchez Mazas que Jaume Figueras le enseña al intra-autor en la reunión que ambos mantienen en el bar Núria. El intra-autor recibe de Jaume Figueras la libreta con el supuesto diario de Sánchez Mazas: “Figueras metió la mano en el bolsillo de su camisa [...] Me alargó una libretita vieja, de tapas de hule ennegrecido, que algunas vez fue verde” (Soldados 55). A primera vista, el lector sólo ve dentro de la novela una especie de fotocopia con lo que parece ser una lista de garabatos apenas legibles que el intra-autor transcribe en la novela:

Instalado casa bosque – Comida – Dormir pajar- Paso Soldados  
3- Casa bosque – Conversación viejo – No se atreve a tenerme en casa  
[...] 6 – Encuentro en el bosque con los tres muchachos – Noche– Vigilancia  
[palabra ilegible] al refugio – Voladura de puentes– Los rojos se van.  
(Soldados 57)

A primera vista, la fotocopia puede hacer dudar al lector de la autenticidad de la propia libreta. Incluso el propio Cercas se sorprende cuando Jaume Figueras le entrega la libreta por primera vez. Cercas afirma: “Cuando la vi no podía creérmelo” (Diálogos 68). Cercas justifica la presencia de la fotocopia de la libreta aludiendo nuevamente al hecho de que su novela es un *relato real*. Dice Cercas:

Hicimos una foto y la pusimos en el libro, mucha gente creyó que era falsa [...] Y no: simplemente la puse ahí porque en el libro se transcribe lo que está escrito en ella, y para demostrar que aquello era real [...] Ahí está el testimonio de Sánchez Mazas sobre su peripecia, su huida del fusilamiento, la pérdida de las gafas, el encuentro con los chicos. Ahora la tiene Jaume Figueras, la guarda como oro en paño. (Diálogos 68, 70)

El propio David Trueba corrobora la autenticidad de la libreta al afirmar que rodó con la libreta real, a pesar de que tenía una falsificación exacta de la misma (Diálogos 70). El éxito de esta simulación de segundo orden sigue radicando en difuminar la frontera entre la realidad y la ficción; en confundir lo que es cierto y lo que no lo es; en cómo ocurrieron los eventos y cómo se llegan a contar dentro de la ficción, al punto de que lo que parece ficticio es más real que lo verdadero, pero a fin de cuentas sigue existiendo un referente real a pesar de que la frontera entre realidad y ficción se ha perdido.

En cuanto a los amigos del bosque resulta interesante señalar que los relatos que el intra-autor recoge de cada uno de ellos suele mantenerse bastante fiel a la realidad a pesar de que dentro de la ficción puedan llegar a ser más ficticios que los personajes reales de fama establecida. El intra-autor visita Cornellá de Terri y a través de la intervención de Jaume Figueras conoce en persona a María Ferré, Joaquim Figueras, y Daniel Angelats de los que dice lo siguiente: María Ferré “había tenido la coquetería de ir al peluquero antes de recibirme en su casa de Cornellá de Terri [...] [Angelats] acababa de sobrevivir a un infarto y era un hombre moroso y disminuido [...] [Joaquim] Figueras era alto y fornido, de aire casi juvenil [...] de una desaforada vitalidad” (Soldados 72). Este breve desglose que hace el intra-autor de los amigos del bosque coincide bastante con lo que ha dicho Cercas en Diálogos: “María Ferré [...] apareció muy arreglada: había ido a la peluquería para recibirme [...] Angelats acababa de salir de una operación y era un hombre venido a menos, muy disminuido. Se pasó la mitad de la conversación que mantuvimos hablándome de su enfermedad y de su familia, no tenía mucho interés en nada más [...] Joaquim Figueras [...] es el más duro de todos, el más fresco de ideas, el que en aquel momento estaba más entero” (Soldados 63). No parece que exista una gran discrepancia (excepto por el detalle de que en

la vida real Angelats acababa de salir de una operación, y no sobrevive a un infarto como cuenta el intra-autor en la ficción) entre el relato ficticio y la entrevista real que el autor mantuvo con ellos. De esta forma, y a pesar de que estos personajes se presentan en principio como ficticios, son en realidad referentes reales que mantienen intacta la ecuación de la simulación.

Miralles es sin duda el personaje más enigmático de Soldados de Salamina precisamente por el aura real, pero a la vez ficticia, que lo rodea. Cuando el intra-autor conoce la historia de Miralles a través de Bolaño, conjetura sobre la idea de que Miralles pueda llegar a ser el miliciano que perdonó la vida de Sánchez Mazas:

Mientras escuchaba con creciente interés la historia exagerada de Miralles, pensaba que muy pronto iba a leerla en uno de los libros exagerados de Bolaño [...] Fue entonces cuando lo pensé. Pensé en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en que Miralles había sido durante toda la guerra civil un soldado de Líster, en que había estado con él en Madrid, en Aragón, en el Ebro, en la retirada de Cataluña. ¿Por qué no en el Collell? (Soldados 164-65)

El intra-autor especula, dentro de los límites de la verosimilitud, con la posibilidad de que este Miralles sea el miliciano en la historia de Sánchez Mazas. Bolaño, más suspicaz que el intra-autor, cuestiona sin embargo esta remota posibilidad. Bolaño pregunta al intra-autor Cercas: “cómo puedes estar tan seguro de que Miralles pudo estar allí” (Soldados 166), a lo que el intra-autor responde: “Ni siquiera estoy seguro de que estuviera en el Collell. Lo único que digo es que Miralles pudo estar allí y que, por tanto, puede ser el miliciano [...] En todo caso se trata de encontrarlo y de salir de dudas” (Soldados 166). En su entrevista con David Trueba, Javier Cercas ha aclarado ciertos aspectos sobre la autenticidad de algunas de las historias y entrevistas que en realidad tuvieron lugar. La historia que Bolaño le cuenta a Cercas en la vida real no es rigurosamente fidedigna “en todos los detalles, porque tuv[o] que

cambiar muchas cosas, pero sí en lo esencial” (Diálogos 116). Cercas, no obstante, ha reconocido que “el Miralles de Bolaño existe, es de verdad. No es de verdad, en cambio, que yo lo encontrase en Dijon” (Diálogos 117). Pero sí es cierto que existe un Miralles en la vida real, es decir un referente real, que llega a convertirse en un ente de ficción de la novela, no obstante, es verosímil pensar que pudo estar en el Collell, por lo que la manipulación de la realidad a través del juego de la simulación imposibilita determinar esta diferencia. Así por ejemplo, se observa que el carácter ficticio que se le pueda achacar a Miralles dentro de la ficción es más que cuestionable como bien demuestra la propia reacción del público lector. Javier Cercas ha admitido que tras la publicación de la novela la confusión del público lector le ha sorprendido pues muchas personas se han interesado en saber si Miralles existe para poder visitarlo. Incluso, anuncia Javier Cercas, que en la residencia donde supuestamente vivía Miralles se han recibido cartas y llamadas telefónicas. Algunas de esas cartas, afirma Cercas, las ha recibido a través de una amiga. “Son cartas escritas por chavales mayoritariamente jóvenes”, dice Cercas, “algunas son terroríficas, como para llorar. De este tipo: ‘Tengo dieciocho años. Yo no sabía que estas cosas habían pasado, señor Miralles. Nos acordamos de usted y de sus amigos’” (Diálogos 125). Esta confusión se produce en principio por el pacto de complicidad que el intra-autor le extiende al lector al comenzar la ficción. Pero no cabe duda de que es el juego de la simulación el que crea una ilusión donde personajes y situaciones reales se mezclan con otras ficticias, resultando imposible para el lector distinguir la diferencia, precisamente porque la frontera que separa la realidad de la ficción se ha borrado.

No hay duda de que hay varios factores responsables por el éxito editorial de Soldados de Salamina, pero no se puede pasar por alto el tratamiento literario que el autor da

al suceso histórico. Sin tratarse por completo de una novela histórica, pero tampoco de una fantasía histórica,<sup>96</sup> Soldados de Salamina puede interpretarse, ya entrado el siglo XXI, como uno de los referentes<sup>97</sup> que señalan la evolución del discurso literario con respecto al tratamiento del pasado histórico. Una evolución que depende de nuevo de la capacidad de representar, es decir, de volver a hacer uso de una forma de mimesis, como señala Oleza, y que depende claramente de recursos narrativos como el de la autoficción y la simulación de segundo orden para poder borrar los límites entre lo real sucedido y lo inventado en la ficción. Pero sobre todo, se trata de una evolución en este discurso literario que, sin apartarse del contexto histórico completamente, se centra en interiorizar y descubrir “la conciencia y la memoria del personaje” (Oleza, “Una nueva alianza” 94). Javier Cercas logra inmortalizar, a través de este tratamiento literario, la figura de un soldado de Salamina: “ahora es cuando Miralles está realmente vivo, más vivo que en toda su vida, porque hay quinientas mil personas que han leído su historia y saben quién es y se acuerdan de él. Ése es el poder de la ficción: dar vida a lo que está muerto” (Diálogos 127). Al final del milenio se produce una “ansiedad de ficción histórica” que nos impulsa a “querer ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, la de proyectarnos sobre figuras y situaciones del pasado buscando allí lo que nos falta aquí” (Oleza, “Una nueva alianza” 94). Y ahora en el siglo XXI, es precisamente este héroe Miralles, el personaje que en un acto de heroísmo inexplicable salvó la vida a Sánchez Mazas, el referente del pasado en el que muchos lectores ansían reflejarse.

---

<sup>96</sup> Gil Casado afirma que “la fantasía histórica parte, o mejor dicho parece que parte, de un suceso o sucesos históricos [...] Sin embargo, el contexto histórico no es auténtico, o por lo menos resulta improbable, pues constituye una alteración que rebasa la autenticidad de esas figuras” (326).

<sup>97</sup> En Sefarad: una novela de novelas, de Antonio Muñoz Molina, y en La noche de los cuatro caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945, de Andrés Trapiello, publicadas el mismo año que Soldados, se puede rastrear con facilidad el recurso de la autoficción.

## **Proceso de indagación y labor investigadora en Soldados**

El proceso de indagación y la labor del investigador privado es un punto central en Soldados de Salamina. Joan Oleza postula que en el realismo posmoderno “la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas” (41). En Soldados de Salamina, la indagación se presenta como uno de los hilos conductores dentro de la narración. Como apuntaba Pozuelo Ivancos, la novela se fundamenta en la búsqueda, en “la persecución de un enigma” (280), que no afecta solamente a la figura del intra-autor, sino que se extiende a la del lector, porque éste último quiere, al igual que el intra-autor, llegar al fondo de dicho enigma. En Soldados, el intra-autor Cercas posee el entrenamiento necesario para desempeñar con ciertas garantías esta labor de indagación, pues su condición de periodista, de investigador al fin y al cabo, le hace apto para dicho cometido: “soy periodista; o sea: un hombre de acción” (Soldados 151). La indagación dentro de la narración comienza verdaderamente cuando Miquel Aguirre, el historiador, le confirma al intra-autor la autenticidad de “los amigos del bosque”, mientras ambos están comiendo en Gerona:<sup>98</sup>

–¿Conoces la historia? –inquirí.  
–Conozco al hijo de uno de ellos.  
–No jodas.  
–No jodo. Se llama Jaume Figueras, vive aquí al lado. En Cornellà de Terri.  
(Soldados 36)

A partir de ese momento el autor comienza una exhaustiva investigación. Primero, lee el libro del otro superviviente al fusilamiento, Pascual Aguilar, cuyo libro Yo fui asesinado por los rojos, le había fotocopiado y entregado Aguirre en su primera entrevista. Asimismo, y siguiendo las indicaciones de Aguirre, el intra-autor lee algunos de los libros de Andrés

---

<sup>98</sup> No es gratuita la presencia de un historiador en la novela de Cercas, pues tanto en Soldados como en las otras novelas, la memoria se conjunta con la historiografía y la ficción para reconstruir el pasado.

Trapiello donde también aparece recogido el suceso del fusilamiento de Sánchez Mazas. La investigación se va complicando a medida que el intra-autor consigue recopilar datos que van desvelando lo sucedido a Sánchez Mazas, es decir, a medida que van apareciendo “los signos en clave de su misterio” (Oleza 42). La investigación se centra en principio en cotejar las diferentes versiones del relato de Sánchez Mazas, además de investigar archivos o perseguir pistas, siempre con el propósito de probar la autenticidad de los hechos. Lo que en principio parece una investigación rutinaria para confirmar unos datos, se va convirtiendo con el paso del tiempo en una labor detectivesca complicada y muchas veces frustrante.

En Soldados de Salamina el intra-autor no representa al detective clásico que investiga un caso criminal, aunque indirectamente todavía hoy muchos falangistas, como es el caso de Pascual Aguilar, que podrían argumentar que el fusilamiento del que escapó Sánchez Mazas fue en realidad un crimen. La labor del intra-autor, en su función de periodista, es averiguar lo sucedido; recuperar trozos o piezas de un rompecabezas que le permitan reconstruir la historia. Desde este punto de vista, el intra-autor adopta la figura de un detective, de un investigador privado que busca por cuenta propia resolver un enigma. Partiendo de esta idea se antoja interesante analizar cómo el intra-autor desarrolla esta faceta detectivesca dentro de la novela. No obstante, antes de pasar a un análisis que permita desglosar algunas características de la indagación llevada a cabo por el intra-autor en la novela, es necesario analizar algunos aspectos formales del género detectivesco.

La novela policíaca, observa Colmeiro, trata “el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo; ellos son en efecto, la obra artística; su intención última no es otra que procurar la admiración y el placer del lector ante su perfección formal” (59). Sin duda, uno de los resortes que emplea Javier

Cercas en Soldados es precisamente la creación de la intriga para poder involucrar al lector por completo dentro de la indagación. En la novela policíaca clásica,<sup>99</sup> el componente ético está subordinado siempre al juego estético. Asimismo, “la formula del juego deductivo, la investigación de la acción criminal, está fundamentada en la oposición radical entre los principales del Bien y del Mal” (Colmeiro 59).<sup>100</sup> En cuanto a la actitud del detective frente a la situación criminal, “el detective es racionalmente impasible, moralmente indiferente, ante la acción criminal. Tampoco hay lugar en él para la compasión por las víctimas; su rivalidad con el criminal es estética, resultado del enfrentamiento racional entre dos genios igualmente extraordinarios” (Colmeiro 60). Además, “la novela policíaca clásica posee una fuerte carga ideológica que, escudada en las corrientes científicas y positivistas (experimentación, el proceso inductivo y deductivo, la investigación) que se inclina [...] hacia el mantenimiento de[...] una postura moral conservadora que protege la estructura social” (Colmeiro 60).

Por el contrario, en la novela negra,<sup>101</sup> se produce una inversión entre los elementos éticos y estéticos. Si bien se mantiene el juego estético “(suspense, misterio, ingenio) [...] su

---

<sup>99</sup> Colmeiro señala que la novela policíaca tradicional está a medio camino entre la literatura culta y la literatura popular, “si bien el carácter esencialmente formulaico y epigónico de una gran parte de sus productos la inclina frecuentemente hacia la ‘subliteratura’” (34). Colmeiro reconoce un problema esencial de nomenclatura al referirse a la novela policíaca. El término genérico, procedente del inglés, “detective story”, o “detective novel”, ambos incluidos dentro de la categoría “detective fiction”, adquiere diferentes nombres: en Francia el término empleado es “roman policier”; en España, “novela policíaca” o “policial” en Latinoamérica. Colmeiro señala que las “distintas denominaciones del género han causado gran confusión debido a la paradoja básica que contienen; ¿cómo se puede llamar ‘policíaca’ a una novela en la que con más y más frecuencia [como ocurre en la novela de Cercas o Trapiello] no aparece la policía o lo hace tan sólo marginalmente y no como protagonista? La razón está en la relación metafórica que se ha establecido por la convención entre el significante (‘novela policíaca’) y el significado (‘narración de investigación criminal’), relación que se apoya en una sinécdoque [...] De esta manera ‘novela policíaca’ no designa solamente [...] la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva del fenómeno del crimen” (54).

<sup>100</sup> Según Colmeiro, en la novela policíaca clásica “la fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado” (59-60).

<sup>101</sup> Con la novela negra también se produce una confusión de nomenclatura y de definición. Para Javier Coma la novela negra es la “contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados” (Citado en Colmeiro 57). Colmeiro añade que “el término de ‘novela negra’ no ha de ser identificado con ‘novela policíaca’, como lo viene siendo

importancia queda ahora desplazada o reducida con respecto al componente ético, que tiende a ocupar generalmente un lugar predominante” (Colmeiro 61).<sup>102</sup> Asimismo, continúa

Colmeiro,

el método de investigación ya no se basa exclusivamente en el juego deductivo o inductivo (racional) desde una perspectiva alejada, sino en la involucración activa y personal del detective en los mismos hechos a investigar. El detective no puede permanecer impasible ante la acción criminal y sus víctimas [...], se encuentra metido de lleno en la acción y la aventura de la investigación, la cual le llega a afectar personalmente. Para él la investigación no es meramente un juego estético [...] sino que obedece a una particular postura ética [...] La perspectiva moral del protagonista va a inundar toda la obra de una manera mucho más explícita que en novela policíaca clásica” (61-62).

En la novela negra no existe una partición rotunda entre las divisiones binarias como ocurría en la novela policíaca clásica. De esta manera, valores absolutos como el bien y el mal, por ejemplo, “aparecen relativizados dentro de la sociedad y en todos sus individuos” (62). Esta relativización característica de este subgénero se aprecia en Soldados en relación a la postura que adopta el intra-autor dentro de la novela. Cercas intra-autor no parece investigar para recriminar o excusar comportamientos o posturas ideológicas, ni para restablecer un status quo; sino que más bien hace preguntas, o aborda una situación para poner de manifiesto su existencia; para cotejar eventos, para contar los hechos; para recuperar para la opinión pública un hecho aislado olvidado, sin pretender encontrar un culpable en particular, a pesar de que en la vida real, el propio Javier Cercas ha reconocido que los culpables sí que

---

corrientemente. Ambos conceptos tienen en común la temática delictiva, pero ni toda novela policíaca es ‘negra’ [...] ni tampoco toda novela negra es ‘policíaca’” (57).

<sup>102</sup> Para Colmeiro, el juego estético sólo es una tapadera “que funciona como excusa o armazón para la articulación del problema moral de la actitud del individuo frente a la sociedad” (61). Además de esta inversión, señala Colmeiro, se produce también una inversión en los papeles del detective, pasando éste a ser en la novela negra un “ser marginal curtido” y “una cierta moral ambigua” (61).

existieron.<sup>103</sup> Asimismo, este recurso de la relativización también funciona para mantener a raya la aparición de posturas totalizadoras dentro de la novela. Pero, quizás un paralelismo evidente entre la novela negra de detectives y Soldados sea la postura moral explícita y la implicación activa que exhibe el intra-autor durante algunos momentos del proceso de indagación.

Al principio la indagación nace del deseo del intra-autor de probar la autenticidad del episodio del fusilamiento. La conversación entre el intra-autor y Trapiello es imprescindible para lograr este cometido ya que Trapiello, al igual que Miquel Aguirre, funciona como catalizador de la investigación: “Me puse a seguir las pistas que me había facilitado [Aguirre]. Así descubrí que, en efecto, sobre todo recién acabada la guerra, Sánchez Mazas le había contado la historia de su fusilamiento a todo el que aceptaba escucharla” (Soldados 41). El intra-autor examina la autenticidad de algunos de los documentos que llegan a sus manos. En su función de detective, el intra-autor comienza siguiendo un método deductivo tradicional de la novela policíaca. Primero sigue las pistas de las memorias de Ridruejo y Laín Entralgo y sus testimonios, sobre todo el que dan ambos autores sobre la apariencia física de Sánchez Mazas tras su liberación. El intra-autor consigue corroborar esta información, gracias a un documental del archivo de la Filmoteca de Cataluña donde Sánchez Mazas cuenta ante las cámaras falangistas la historia de fusilamiento: “La filmación –una de las pocas que se conservan de Sánchez Mazas– apareció en uno de los primeros noticiarios de posguerra, entre imágenes marciales del Generalísimo Franco” (Soldados 42).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Javier Cercas se ha pronunciado al respecto de esta cuestión. Véase Diálogos de Salamina.

<sup>104</sup> En la película de Basilio Martín Patino Caudillo (1977), Sánchez Mazas aparece contando la odisea de su fusilamiento fallido. Parece evidente que el documental al que hace alusión Cercas debería ser el que reproduce Patino en su película, aunque nunca queda del todo claro si Cercas llegó a ver o no dicho documental. Lo que llama la atención del documental de Martín Patino, es sin duda el discurso mecánico de Sánchez Mazas. Como si las frases entrecortadas y hechas hubieran sido memorizadas, es decir, sin naturalidad alguna. A continuación

Un segundo análisis deductivo que sigue el intra-autor tiene como misión probar la autenticidad de la libreta que contiene el diario de Sánchez Mazas, y que Jaume Figueras le entregó al intra-autor. Al principio al intra-autor le asalta la sospecha “de que la libreta fuera un fraude, una falsificación urdida por los Figueras para engañarme, o para engañar a alguien” (Soldados 60). Mas “carecía de sentido imaginar a una modesta familia campesina tramando una estafa tan sofisticada” (Soldados 60). En segundo, el intra-autor intenta “cerciorarse de que la letra de la libreta [...] y la de Sánchez Mazas eran la misma. De ser así (y nada autorizaba a suponer que no lo fuera), Sánchez Mazas era el autor del pequeño diario” (Soldados 60). A través del texto del diario, el intra-autor deduce que “antes de acogerse a la protección del grupo de los hermanos Figueras, Sánchez Mazas había hallado refugio más o menos seguro en una casa de la zona, y que esa casa no podía ser otra que la casa o mas Borrell” (Soldados 61). Todas estas deducciones las interpreta el propio intra-autor como conjeturas bastante posibles: “Todo lo anterior parecía bastante evidente, igual que, una vez se ha dado con ella, parece evidente la correcta ubicación de las piezas de un puzzle” (Soldados 61). No obstante, el intra-autor no desiste en su empeño de dar con pruebas concluyentes que le animen a seguir con la investigación. Por esta razón, el intra-autor se propone averiguar si es posible “cerciorarse documentalmente de que Pere Figueras, el padre de Jaume, había estado en efecto en la cárcel al terminar la guerra” (Soldados 63). Después de que Miquel Aguirre nuevamente le señale el camino a seguir, el intra autor indaga en el Archivo Histórico de Gerona para averiguar si Pere Figueras figuraba en la lista

---

se reproduce el discurso de Sánchez Mazas en la película: “El día treinta me fusilaron con otros treinta compañeros. Sonaron las dos primeras ráfagas. Una bala me había tocado. Dí un salto. Trepé por un camino descubierto. Caí en una olla donde había un manantial. Me quedé quieto. Por un momento desistieron de la persecución. Oí los tiros de gracia. Poco después ordenaba, el director de la prisión, la batida del monte. Caía una lluvia torrencial. Anocheció y me fui guiando por los gusanos de luz para elegir alguna dirección. Durante tres días caminé por los bosques. Mendigaba pan en las masías. El día ocho por primera vez volví a clamar aquel ‘Arriba España’ que a mí me tocó, el primero, crear para la Falange antigua y para España futura. Así me restituyo al servicio de España y de su caudillo victorioso, a la hermandad de la santa Falange” (Caudillo 1977)

de presos encarcelados durante y después de la Guerra Civil: “busqué en el catálogo, que abarcaba desde 1924 hasta 1949, algún Figueras que hubiera ingresado en prisión [...] había varios, pero ninguno de ellos era el Pere (o Pedro)” (Soldados 63). Tras una búsqueda infructuosa al intra-autor le asalta la duda: “‘Todo es mentira’. Razoné que, si el primer hecho que intentaba contratar por mi cuenta con la realidad [...] resultaba falso, nada impedía suponer que el resto de la historia igualmente lo fuera” (Soldados 64).

La falta de pruebas fuerza al intra-autor a poner en tela de juicio la veracidad del testimonio de Jaume Figueras sobre la relación entre Sánchez Mazas y los amigos del bosque. Asimismo, el intra-autor duda de la autenticidad de la libreta, ya que los nombres de los amigos del bosque aparecían añadidos a tinta y con caligrafía diferente al resto, escrito a lápiz: “era indudable, pues, que una mano ajena a la de Sánchez Mazas los había añadido” (Soldados 64). Estas dudas que asaltan al intra-autor en la investigación sólo se despejan cuando un funcionario le orienta en la búsqueda y consigue acceder al expediente de Pere Figueras: “El portafolios contenía en efecto el expediente de Pere Figueras” por lo que el intra-autor deduce que “si la estancia de Pere Figueras en la cárcel no era una invención, tampoco lo era el resto de la historia” (Soldados 66). Como se observa, el procedimiento de deducción y el razonamiento del intra-autor coinciden todavía con una aproximación positivista y científica que depende de las pruebas encontradas para probar o refutar la autenticidad del hecho acontecido. Tras esta primera prueba, que parece a primera vista concluyente, el intra-autor realiza una extensa indagación para terminar de documentarse: “Recorrí bibliotecas, hemerotecas, archivos. Varias veces viajé a Madrid, y constantemente a Barcelona, para hablar con eruditos, con profesores, con amigos y conocidos [...] de Sánchez Mazas” (Soldados 70). Los resultados de esta indagación son sin duda los que le ayudan al

intra-autor a completar la segunda parte del libro hasta que le pierde la pista a Sánchez Mazas, tras el comienzo de la Guerra cuando el ideólogo estuvo preso o escapado de los republicanos. Como se aprecia, el método de indagación empleado hasta el momento no difiere demasiado del método tradicional que emplea el detective en la novela clásica, es decir, un método deductivo científico en cuanto a la obtención material o empírica de pruebas.

Algunas de las averiguaciones que lleva a cabo el intra-autor argumenta que se producen “por azar”, es decir, por casualidad, sin premeditación alguna. Un elemento esencial, coetáneo a la propia indagación, es la impresión de verosimilitud del meticuloso análisis de la realidad. Colmeiro ha señalado que este análisis no es tan real como parece si bien el “proceso que sigue el investigador para descubrir la verdad es analítico sólo en apariencia. En la realidad, las ‘deducciones’ e ‘inducciones’ del detective serían simplemente afortunadas intuiciones, hábiles conjeturas o suposiciones, cuando no fruto de la casualidad, que es una fuerza de lo irracional e inexplicable” (66). La casualidad es un elemento más del juego estético, ya que su aparición no es para nada casual “sino obligada, pues sin su reiterada intervención no podría encajarse todo perfectamente al final” (Colmeiro 66). Esto podría justificar en principio que el intra-autor se entere de la historia de Sánchez Mazas a través de Sánchez Ferlosio de manera casual, o que por ejemplo descubra a Miralles, por pura casualidad cuando visita a Bolaño y éste último le cuenta sin premeditación, según narra el intra-autor, su experiencia con Miralles en el camping Estrella de Mar, en Castelldefells. “Fue allí, entre tazas de té y gin-tonics”, dice el intra-autor, “donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni cómo llegó hasta ella” (Soldados 153). En realidad, la casualidad aquí forma parte del juego estético de la investigación, pues sin la aparición de

esta pieza central en la historia, el intra-autor no podría haber completado con éxito su novela. Sin embargo, Javier Cercas ha legitimado esta casualidad en su entrevista con David Trueba, afirmando que la historia de Sánchez Mazas y la historia de Miralles en realidad sí que se producen de forma casual, pues en ambos casos surgieron espontáneamente sin que el autor estuviera necesariamente buscándolas. No es cierto, sin embargo, que por ejemplo el intra-autor consiguiera de forma casual dar con la pista de Miralles en Francia.

Una vez que el intra-autor asocia la figura de Miralles con la del miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas, vuelve a acudir a Bolaño para que le ponga en la pista de Miralles. Bolaño le da el número del camping Estrella y el intra-autor prosigue su búsqueda: “Marqué el número de teléfono que me había facilitado Bolaño. El Estrella de Mar todavía existía” (Soldados 167). Pero la búsqueda se vuelve infructuosa al comprobar que no existe ningún registro que dé con la pista de Miralles. Tras este pequeño tropiezo, el intra-autor no se resigna a rendirse y decide seguirle la pista a Miralles a través de las residencias de ancianos en Dijon. Tras una breve conversación con la operadora, el intra-autor descubre que hay más de ochenta residencias en Dijon:

Pensé que ése era el final de mi búsqueda: cerciorarme de que Miralles no vivía en ninguna de esas ochenta y pico residencias podía llevarme meses y podía arruinarme, sin contar con que no tenía el menor indicio de que viviese en cualquiera de ellas, y menos aún de que fuese él el soldado de Líster que yo andaba buscando [...] Fue así como empezó una peregrinación telefónica, que iba a durar más de un mes de conferencias cotidianas” (Soldados 171).

El razonamiento deductivo del intra-autor responde más a una intuición, a una corazonada, que a pruebas concluyentes. Es decir, que su razonamiento apela más a lo verosímil, a lo posible dentro de lo racional, que a lo científico o empíricamente demostrable. No obstante, y por medio del juego estético de la casualidad, esta “peregrinación telefónica” da finalmente

sus frutos y en una de esas rutinarias conversaciones con las residencias de ancianos “ocurrió el milagro” (Soldados 172).

¿Con quién hablo?

–¿Es usted Antoni Miralles? –pregunté con un hilo de voz

–Antoni o Antonio, da igual –dijo–. Pero llámeme Miralles; todo el mundo me llama Miralles. ¿Con quién hablo? (Soldados 173)

Es evidente que en este caso el azar y la casualidad son elementos necesarios del juego estético, pues sin la aparición de Miralles, no se habría podido terminar con éxito la tercera parte de la novela. El propio Javier Cercas ha comentado que tras conocer la historia de Miralles, realizó algunas pesquisas para averiguar la cantidad de residencias de ancianos que había en Dijon: “llamé a la Telefónica para averiguar [...] y me dicen ‘Veinticinco mil’” (Diálogos 117). Pero la pesquisa no pasó más allá de este detalle. La cuestión estética dentro de la novela en relación a la aparición fortuita de Miralles la soluciona Cercas mediante la invención. Cercas autor se pone en contacto con algunos amigos en Dijon para que le ayuden a localizar una residencia de ancianos en la zona. “Resulta que había una residencia de ancianos”, dice Cercas “casi enfrente de su casa [...] así que la convertí en la residencia donde vive Miralles: o sea que la residencia de Nymphéas existe de verdad” (Diálogos 117). Como se observa, las descripciones que provee el intra-autor de la residencia parten de un referente real, y por lo tanto, tienen una base verosímil, no obstante, la aparición fortuita o casual de Miralles en una de estas residencias de ancianos no es auténtica, pero es, no obstante, necesaria para que el engranaje de la narración pueda funcionar perfectamente.

La indagación da un giro bastante importante una vez que hace acto de presencia el nombre de Miralles en la narración. Si hasta entonces el intra-autor representaba más o menos la figura de un detective que coincidía más con el perfil del detective de la novela clásica, a partir de este momento la postura del intra-autor parece coincidir más con la

perspectiva que adopta del detective de la novela negra, el cual se implica personal y activamente en la indagación. No es que hasta el momento el intra-autor no se haya involucrado personal y activamente, pero es quizás la perspectiva moral que adopta el intra-autor, así como un deseo de llegar al fondo de la verdad, lo que realmente le separa de su versión anterior. En otras palabras, la indagación deja de ser para el intra-autor una simple rutina para documentarse y se convierte en una misión de carácter moral.

El intra-autor Cercas y Bolaño tematizan precisamente este punto cuando Cercas reconoce la imposibilidad de encontrar al verdadero Miralles. Bolaño sugiere al intra-autor que se invente la entrevista con Miralles pues es quizás la “única forma de terminar la novela” (Soldados 169). Para el intra-autor, no obstante, encontrar a Miralles se convierte en una prioridad moral, pues le preocupa más llegar al fondo del asunto, aunque esto signifique llevarse una desilusión, que poder terminar su novela: “Yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro” (Soldados 170). Bolaño intenta disuadirle haciéndole ver que “la realidad siempre nos traiciona” (Soldados 170), “el Miralles real”, continúa Bolaño, “te decepcionaría; mejor invéntalo: seguro que el inventado es más real que el real”<sup>105</sup> (Soldados 170). El intra-autor siente que inventar la historia de Miralles sin llegar a conocerlo sería como traicionar lo que ha pretendido defender durante toda la narración: que Soldados de Salamina no es una novela, sino un relato real: “mi libro no quería ser una novela, sino un relato real [...] inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza” (Soldados 170). El intra-autor intenta explicarle a Conchi una definición sencilla sobre lo que consiste un relato real: un relato real, dice el intra-autor, es “como una novela [...] sólo que,

---

<sup>105</sup> Bolaño vuelve hacer aquí referencia a la simulación de tercer orden, en el que lo inventado, precede a lo real, y se convierte, siguiendo lo que postula Baudrillard, en más real que lo real, es decir, en una hiperrealidad.

en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (Soldados 68). Tergiversar algunos datos, o especular sobre los tres años cuando las pistas sobre Sánchez Mazas se esfuman, no representa necesariamente una traición a la verdad, es decir, que estos datos no son lo suficientemente relevantes como para romper el compromiso con el relato real que pretende imprimir el intra-autor a la historia. Oleza señala que en el tipo de realismo exhibido en algunas de las novelas finiseculares se caracteriza por la investigación, por “la busca de un personaje o de una verdad incesante autoexigida” (“Un realismo posmoderno” 42), que se traduce en el “esfuerzo del protagonista por conocer, por saber o por inventar lo que ocurrió” (“Un realismo posmoderno” 42). Inventar a Miralles, por lo tanto, se convierte para el intra-autor en una necesidad, a pesar de que renunciar a su invención suponga la imposibilidad de acabar su novela, como reconoce el propio intra-autor ante Conchi: “Miralles (o alguien como Miralles)<sup>106</sup> era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara” (Soldados 167). La indagación en el realismo posmoderno, dice Oleza, llega a convertirse “en un correlato de la creación literaria” (“Un realismo posmoderno” 42), ya que los personajes-narradores

al escenificar su esfuerzo por conocer y contar cómo han ocurrido las cosas, su afán al reunir los datos, las pruebas, los testimonios, al cohesionarlos y trata de comprender o de explicarse a sí mismos o a otros personajes los acontecimientos, metaforizan el trabajo del novelista, su creación artística. (“Un realismo posmoderno” 42)

Tanto el intra-autor Cercas, como el propio Bolaño ponen de manifiesto el carácter metaficticio de Soldados de Salamina, así como la propia novela que el intra-autor Cercas escribe dentro de la ficción y que se llama también “Soldados de Salamina”. Como señala

---

<sup>106</sup> El director de la película Soldados de Salamina, David Trueba, ha confesado que él sí que buscó a Miralles en las residencias de ancianos en el Sur de Francia, y que también visitó el camping Estrella de Mar en Castelldefels donde conoció a un anciano que le confirmó que conocía perfectamente a un Miralles, pero que ya había muerto: “jugaba mucho a la petanca, [...] aunque vivía en Francia tenía una hija o un hijo en Cataluña” le dijeron en el camping (Diálogos 124).

Patricia Waugh, la autoconsciencia y la atención sobre el status articial de la ficción vuelven a plantear la estrecha relación entre lo ficticio y lo real; entre lo que puede llegar a ser verdad y lo que puede llegar a inventarse a través de la ficción. Además, este proceso se expone de forma visible dentro de la narración por lo que el lector es consciente del proceso de escritura y creación de la ficción. Destaca sin duda, como ya se menciona anteriormente, el tratamiento del proceso escritural en el que el intra-autor cae continuamente para reflejar los problemas formales de la novela: el concepto de verosimilitud, la lógica interna del relato, así como la estrecha relación entre la realidad y la ficción a la hora de escribir una novela. Unido a esta idea, resalta también la referencia constante que hace el intra-autor a las dificultades con las que debe enfrentarse cualquier escritor: sus baches de productividad, su descontento, sus dificultades para producir una buena obra literaria, o incluso la apatía y frustración personal que sufre el escritor ante la posibilidad del fracaso profesional. Atendiendo a la clasificación que proveía Robert Spire en cuanto al tipo de novela metaficticia, Soldados se encuadra claramente en las novelas que despliegan en su narrativa el proceso creador autoconsciente mediante la escritura.

Asimismo, Soldados de Salamina, como se ha reiterado anteriormente, es una novela donde el proceso de indagación y la recopilación de documentación son dos elementos necesarios para la confección de la novela. El tipo de documentación dentro de la novela es variado: entrevistas realizadas por el intra-autor; las microhistorias de Bolaño, Miralles y el propio Sánchez Mazas; las cartas recibidas por el intra-autor; el artículo periodístico, “Un secreto esencial”, sobre Machado y Sánchez Mazas, que el autor copia íntegramente en el texto; uno de los sonetos “Bajo el sol antiguo”, escrito por Sánchez Mazas; el diario fotocopiado (la libretita) de Sánchez Mazas; así como otra documentación a la que se hace

alusión en la novela (memorias de Laín, o Ridruejo o los artículos de Andrés Trapiello, por nombrar algunos). Toda esta documentación se convierte en una especie de pastiche literario de géneros y estilos que fluctúan continuamente yendo desde lo novelístico a lo poético, desde lo periodístico a lo ensayístico, sobre todo cuando se tratan con detalle los fundamentos políticos e ideológicos referidos a Falange Española. Es precisamente este pastiche literario el que genera la aparición de un juego intertextual dentro de la novela. La presencia de autores reconocidos como Sánchez Ferlosio, Andrés Trapiello, Roberto Bolaño, Sánchez Mazas o el propio Javier Cercas, así como la alusión específica que se hace dentro de la novela a su producción literaria, manifiestan este juego intertextual desplegado por el intra-autor dentro de la narración.

La autoreflexividad de esta ficción expone con cierta claridad los componentes metanarrativos que posee la novela de Javier Cercas. En Soldados de Salamina, el carácter metafictional que exhibe la novela, unido al tratamiento de un hecho histórico, es decir, al enfrentamiento con la Historia, y la adecuación literaria del mismo dentro de este realismo posmoderno, propicia que la novela de Cercas pueda estudiarse en el marco de lo que Linda Hutcheon ha denominado metaficciones historiográficas. En estas metaficciones aparecen

issues such as those of narrative form, of intertextuality, of the relation between historical fact and experiential event, and, in general, of the epistemological and ontological consequences of the act of rendering problematic that which was once taken for granted by historiography—and literature. (Hutcheon xii)

En Soldados de Salamina destaca, como ya observamos, el juego intertextual, así como otros juegos que metaforizan la construcción narrativa. Asimismo, se presentan las relaciones problemáticas entre la historia contada y la experiencia vivida (memoria histórica), pero sobre todo, se ponen de manifiesto posturas epistemológicas al cuestionarse incesantemente

la realidad histórica. En la entrevista que mantienen el intra-autor y Miralles, el primero le confiesa que su intención es hablar con Miralles para darle la oportunidad de “contar lo que realmente pasó, o su versión de lo que pasó. No se trata de pedirle cuentas a nadie, sino sólo de tratar de entender” (Soldados 175). La intención del intra-autor es llegar a comprender lo sucedido cotejando las versiones falangistas provistas por Sánchez Mazas o el libro Yo fui asesinado por los rojos con la microhistoria de Miralles: “Lo que no tengo es ninguna versión republicana”, dice el intra-autor, “de lo que ocurrió allí y sin ella el libro se me queda cojo” (Soldados 177). El intra-autor reconoce que la reconstrucción de su novela necesita la aportación no de la historia (oficial), que como apuntaba Nora ya no existe, sino más bien a través de la memoria, la cual se encuentra siempre en continuo flujo, en continua lucha dialéctica entre el olvido y el recuerdo. A través de la versión testimonial de Miralles, el intra-autor tiene la oportunidad de confrontar la realidad, es decir, lo acontecido, aportando una visión que difiere de la historia oficial, o incluso del tratamiento literario que se le ha dado a dicha historia, que en el caso de Soldados, se decantaba hacia una postura totalizadora anclada en el régimen fascista. La historia de Miralles no funciona para refutar la versión oficial, es decir, no se presenta como revisionismo histórico, ya que no aspira a reemplazar lo establecido como oficial. Sin embargo, puede interpretarse como una forma de cuestionar el propio valor epistemológico que tanto la historiografía, como la literatura reclaman en su aproximación a la Historia.

Pero, sin duda, la verdadera razón, y lo que al fin y al cabo ha sido el detonante de toda la indagación, es comprender la razón por la que este miliciano perdonó la vida a Sánchez Mazas. Mientras pasa la noche en el hotel antes de visitar al día siguiente a Miralles, el intra-autor contempla la posibilidad de estar llegando por fin al final de su indagación, es

decir, a la resolución del enigma. En medio del insomnio “pensaba que pronto sabría si Miralles era el soldado de Líster que salvó a Sánchez Mazas, y que sabría también qué pensó al mirarle a los ojos y por qué lo salvó, y que entonces tal vez comprendería por fin un secreto esencial” (Soldados 180). Ya en la entrevista, antes de que el intra-autor se despidiera de Miralles, éste le pregunta al intra-autor la razón por la que quiere encontrar al miliciano, a lo que el intra-autor responde, “para preguntarle qué pensó aquella mañana, en el bosque, después del fusilamiento, cuando le reconoció y le miró a los ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no le mató” (Soldados 202). Justo antes de dejar a Miralles en la residencia el intra-autor vuelve a confrontarle haciéndole la misma pregunta sobre el miliciano: “-¿Qué cree usted que pensó?”, a lo que Miralles contesta: “Nada” (Soldados 203). Al intra-autor le es inconcebible la reacción del miliciano en el momento del encuentro con Sánchez Mazas, pero para Miralles, la acción del miliciano no parece tan trascendental. Miralles le pregunta al intra-autor: -¿Por qué iba a matarlo?, y de forma lógica el intra-autor responde: “-porque en la guerra la gente se mata” (Soldados 202).

En Diálogos, Javier Cercas justifica su respuesta arguyendo que en la guerra lo normal hubiera sido reaccionar de otra manera puesto que “el pan de cada día era que el odio acumulado durante años de guerra hiciera que la gente se matara porque sí, porque aquello era una guerra” (Diálogos 203). La moralidad del acto de Miralles, dice Bolaño, se puede entender sólo apelando a un instinto de virtud reservado a los héroes. “Yo creo”, dice Bolaño, “que en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar” (Soldados 148). Javier Cercas ha comentado que “es ese instinto de distinguir entre el bien y el mal lo que verdaderamente hace de Miralles un héroe” (Diálogos 204). Sin embargo, en Soldados, la indagación deja sin

contestar muchas preguntas para el lector. La falta de respuestas al final de la indagación, según Oleza, responde en estas novelas tal vez a “una exigencia constitutiva de la posmodernidad” (“Un realismo posmoderno” 42), que evita la resolución total del enigma para precisamente alejarse de las posturas totalizantes. No obstante, lo que Cercas trata de resaltar para el lector no es precisamente esta indeterminación que impide esclarecer los motivos detrás del acto del miliciano que salva la vida a Sánchez Mazas. Lo que Cercas enfatiza con su novela es el acto mismo del perdón. Un acto que demuestra que en medio de toda la sinrazón y la presión ideológica que suponía el conflicto fratricida, quedaban hombres capaces de desplegar un comportamiento ético y moral frente a las circunstancias históricas.

Cabe señalar por último que la íntima relación entre el intra-autor Cercas y Miralles tematiza implícitamente el tema del padre y la paternidad. Javier Cercas ha señalado que la idea del padre muerto al principio es un leit-motiv “que se ata a otros leit-motiv que a su vez desembocan en la idea de los muertos y en la de la búsqueda del padre” (Diálogos 210). No hay duda que para el intra-autor la indagación le reconduce irremediabilmente hacia la memoria del padre muerto, pues la figura del padre y la de Miralles son paralelas. En la residencia de Dijon, el intra-autor no sólo encuentra a Miralles, un héroe de Salamina capaz de perdonar la vida del enemigo apelando a una virtud de la que pocos pueden hacer alarde, pero además el intra-autor encuentra en Miralles la figura del padre que había perdido al comienzo de la novela: “Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; más curioso aún me pareció haber pensado en mi padre, precisamente en aquel momento y en aquel lugar” (Soldados 187). Al volver en el tren hacia Gerona, el intra-autor imagina cómo sería poder vivir en compañía de Miralles y de Conchi y Bolaño y su familia: “formaríamos una familia estrafalaria o imposible y entonces Miralles dejaría de ser

definitivamente un huérfano (y quizá yo también)” (Soldados 206). El intra-autor especula sobre Miralles apelando a la nostalgia del padre e idealizando una situación familiar que demuestra el vacío emocional expuesto por el intra-autor durante toda la novela. La mención del padre, la paternidad y la nostalgia del padre muerto no es gratuita dentro de la narración. La figura del padre perdido, como un leit-motiv, podría interpretarse como una metáfora de una búsqueda del pasado, de la historia y en definitiva de la memoria misma de todos los padres muertos y desaparecidos (el propio Sánchez Mazas, el padre de Jaume Figueras, el padre del intra-autor y otros millares de padres muertos y desaparecidos) en la Guerra Civil y la posterior posguerra. Asimismo, la falta del padre podría interpretarse también como una metáfora que pone en evidencia la carencia de una identidad nacional donde faltan piezas y donde hay que encajar otras a medida que se va reconstruyendo un pasado incierto. A continuación se examina la recuperación de la memoria (colectiva) histórica en Soldados de Salamina.

La recuperación de la memoria colectiva se convierte posiblemente en uno de los tópicos principales de Soldados de Salamina; una recuperación de la memoria cuyo catalizador no es otro que el relato de Sánchez Mazas. Javier Cercas ha manifestado que su quehacer en la novela se limitaba a la canalización de la historia, pero que fue Jaume Figueras, y su interés por el pasado de su padre, lo que le inspiró en los dos temas centrales de la novela: la búsqueda del padre (como ya se apunta más arriba); y en segundo lugar, la recuperación de la memoria para perpetuar la presencia de los muertos en el presente histórico, lo que también pone de manifiesto el resurgir de lo reprimido, es decir, la vuelta de los espectros para reclamar su lugar en el imaginario nacional.

Javier Cercas afirma que pronto se percató de la importancia que tenía la historia para  
Jaume Figueras:

Lo noté cuando me enseñó la libreta de Sánchez Mazas y me habló de su padre, y sus ojos se humedecieron [...] le iba mucho en esta historia, que quizá quería o necesitaba que alguien la contara, porque sentía que, si alguien la contaba, su padre no estaría del todo muerto [...] [puesto que] los muertos se aferran a los vivos para no morirse del todo. (Diálogos 49)

Jaume Figueras pone de manifiesto el carácter colectivo de la memoria. A pesar de que son sus memorias individuales las que pueden reconstruir el pasado “esta reconstrucción [...] opera socialmente. La razón fundamental radica, en que al no ser la experiencia la de un ser práctica y comunicativamente aislado, sino la de alguien que comparte el mundo con otros, estos otros participan también de la memoria de lo ocurrido” (Ramos 71). El intra-autor Cercas expone el carácter inherente de la propia memoria, es decir, la capacidad que tiene ésta para evocar no sólo de manera individual, sino también colectiva del pasado.<sup>107</sup>

Recuperar el pasado histórico implica enfrentarse a él directamente, cuestionarlo, como señala Oleza, para poder comprenderlo. Es posible que las respuestas o las explicaciones no aporten ya nada nuevo, pero sí quizás una comprensión mayor, o incluso un acercamiento más contemporáneo a los sucesos a través de lo que ha sido reprimido o desechado en la reconstrucción del pasado. Al recuperar la historia a través de la memoria se produce una especie de regresión al origen. Si bien las consecuencias de los sucesos históricos son conocidas a través de la historiografía, no lo son tanto las acciones que provocan los hechos, de ahí la importancia de indagar de nuevo en el suceso teniendo en cuenta el valor del testimonio y la memoria histórica en la reconstrucción del pasado.

---

<sup>107</sup> Como señala Ramón Blanco, al despertar la memoria colectiva todos son “coparticipes o testigos”, ya que los recuerdos individuales “coexisten con los recuerdos de los demás y que esa coexistencia lleva a una tupidia interpretación comunicativa de la que resulta un pasado reconstruido que es producto de todos y de ninguno en particular” (71).

Javier Cercas ha mencionado que el punto de vista del intra-autor al comienzo de la indagación coincide con el punto de vista que adopta mucha gente de nuestra generación “que considera la Guerra Civil como un coñazo asqueroso con el que le han dado la barrila sus padres o abuelos” (Diálogos 22). Esta reacción a enfrentarse al pasado histórico revela la patente ideología que se esconde tras la amnesia nacional instaurada ya en las generaciones más jóvenes. Además, pone de manifiesto un mecanismo dañado de represión que no es otro que el olvido. Sin embargo, a medida que el relato avanza, el intra-autor, al igual que el lector “aprende cosas, elementos históricos, elementos tangibles [...] aprende de la importancia moral que tiene este hecho” (Diálogos 22). La indagación en el pasado conduce al intra-autor hasta un presente con el que no esperaba encontrarse de cara al tener que confrontar a testigos de primera mano que vivieron de lleno el conflicto. En la conversación entre Jaume Figueras y el intra-autor Cercas, el primero le insta a hablar con su tío Joaquim Figueras:

Con quien tiene que hablar es con mi tío. El sí que conoce todos los detalles.  
–¿Qué tío?  
–Mi tío Joaquim. –Aclaró–: El hermano de mi padre. Otro de los amigos del bosque. Incrédulo, como si acabaran de anunciarme la resurrección de un soldado de Salamina, pregunté: –¿Está vivo?  
–¡Ya lo creo! –se rió con desgana Figueras. (Soldados 56)

Esta reacción del intra-autor se repite al conocer la existencia de Angelats o de María Ferré. Javier Cercas ha comentado que la sorpresa del intra-autor se produce porque su percepción del conflicto es remoto y ajeno como “la batalla de Salamina, algo que ya no nos afecta”, pero que sin embargo, según transcurren los acontecimientos y llega “al final de la novela, acaba descubriendo que la Guerra Civil es el presente, que es el principio del presente, algo que le afecta directamente y está vivo, algo que, se quiera o no, ha condicionado la vida de casi todo el mundo en este país, incluida la suya” (Diálogos 27). Esta idea la amplía

claramente el intra-autor tras su entrevista con Miralles en Dijon, al darse cuenta de que no sólo él conoce de primera mano lo que hasta ahora consideraba un hecho remoto, sino que a través de su novela logrará perpetuar la memoria, no sólo de Miralles, sino también de todos esos soldados de Salamina, esos héroes, “ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización” (Soldados 208-09). Como señala Christina Dupláa la memoria “dispone de un elemento intersubjetivo que hace que los seres humanos se sientan comprometidos en una dinámica social” (33), de ahí la necesidad de recuperarla para hacerla accesible a toda una colectividad.

### **Recuperación de la memoria histórica en Soldados**

La historia de Miralles sirve de catalizadora para recuperar, a la vez que perpetuar las historias de otros, que igual que la suya formaron parte de una historia no contada, velada a la sociedad. El intra-autor Cercas reconoce tras la entrevista con Miralles que “mientras [...] contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segués –Joan y Lela– y Miquel Cardos y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos” (Soldados 208). Miralles pone de manifiesto el carácter sub-alterno de todos estos personajes cuya memoria histórica ha sido desplazada por la historia oficial. No obstante, como ya anunciaba Derrida, tarde o temprano lo reprimido, los espectros del pasado que siguen pululando en las fronteras de lo histórico, encuentran la forma de volverse a manifestar en el presente histórico. En este caso, estos espectros reciben una “hospitable memory” a través de la recuperación de una microhistoria, la que nos cuenta el intra-autor Javier Cercas en Soldados de Salamina.

Para Cercas la reconstrucción de la realidad pasa por una revisión renovadora, que en el momento de la transición fue imposible alcanzar a causa del pacto de no agresión entre las dos Españas, que según el autor, desembocó en algo más sutil que el olvido, pues parecía más bien “una neblina de equívocos, malentendidos, medias verdades o simples mentiras que flota[ban] sobre la Guerra Civil y, sobre todo, la inmediata posguerra [...] La transición hizo tabla rasa y no juzgó a quienes tenía que juzgar” (Diálogos 129-130). Por esta razón, muchas de las microhistorias, como la de Miralles y sus compañeros, que de alguna forma contribuían en gran manera a la reconstrucción de la realidad histórica, nunca vieron la luz. Con Soldados de Salamina, Javier Cercas logra recuperar esas microhistorias, que se yuxtaponen a las historias oficiales, las cuales pueden interpretarse quizás, como más oscuras y falsas, al estar enteramente condicionadas por posturas ideológicas totalizantes y por una aproximación historiográfica clásica que ha desechado el papel de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado. Para el autor, es necesario contar la verdad “sin rencor y sin juicios. Sólo la verdad” porque “hay una deuda histórica” con la sociedad “que es indispensable” y ha llegado el momento de hacerlo (Diálogos 130).<sup>108</sup> Javier Cercas espera

---

<sup>108</sup> A pesar de que Javier Cercas arguye que hay que aproximarse al pasado “sin rencor y sin juicios” la aproximación al pasado es siempre problemática y no está exenta de ramificaciones ideológicas y políticas. El propio Cercas reconoce la presencia de culpables y la necesidad de reconocer históricamente lo que el pacto del olvido y la democracia han intentado silenciar durante décadas. Entrado el siglo XXI, tanto en el plano político, como en el literario se han triplicado los esfuerzos para socavar muchas de las trabas ideológicas y políticas que en el momento de la Transición impidieron un acercamiento ético y a la vez objetivo de la problemática Guerra Civil y posterior dictadura. Esta aproximación crítica al pasado no pretende, sin embargo, provocar un conflicto, aunque muchas veces esto es inevitable. Tampoco persigue revivir una vez más la división entre las dos Españas. Ni es puro revisionismo. Se trata más bien de un reconocimiento que de un ajuste de cuentas. No hay duda de que la literatura comprometida a partir de los años noventa ha contribuido en parte a la posibilidad de indagar con mayor efectividad en el pasado histórico. Asimismo, el sentido de responsabilidad y compromiso que han expuesto altos mandatarios políticos ha contribuido quizás a despertar del letargo a la propia sociedad y a asumir como individual el compromiso con el pasado histórico. Un caso específico que llaman especial atención y que funciona para poner al ciudadano al tanto de la presencia de estos espectros del pasado, sería por ejemplo el reciente reconocimiento público y homenaje que el actual jefe de gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, hizo a las víctimas republicanas confinadas en el campo de Mauthausen durante un acto celebrado en mayo de 2005 en conmemoración del final de la Segunda Guerra Mundial.

haber contribuido a afrontar la verdad mintiendo “en lo anecdótico, en lo particular [que es la Historia], para poder decir la verdad en lo esencial” (Diálogos 130). Ese en cierto modo ha sido el cometido del autor, es decir, contribuir a la verdad a través de su aportación literaria. No obstante, ¿cómo evitar, sin embargo, que las microhistorias se conviertan en posturas totalizadoras, especialmente cuando éstas pueden venir salpicadas por ideologías totalizantes? Además, como arguía Linda Hutcheon, no se puede obviar el hecho de que la reconstrucción del pasado a través de la memoria histórica y la ficción resulta también problemática. El intra-autor Javier Cercas intenta dirimir esta cuestión poniendo como ejemplo el caso del miliciano que perdonó la vida de Sánchez Mazas.

Entre las muchas versiones del suceso entre el miliciano y Sánchez Mazas destaca la que el intra-autor recupera del testimonio de Angelats. Éste reproduce para el intra-autor las palabras que Sánchez Mazas comparte con Pere Figueras mientras conversaban junto al granero donde pasaban la noche: “Me pregunto por qué no me delató, por qué me dejó escapar. Me he preguntado muchas veces. Me miraba de una forma rara, nunca nadie me ha mirado así [...] en realidad me miraba de una forma...alegre” (Soldados 120-123). En las últimas palabras que intercambian el intra-autor y Miralles en la residencia de ancianos, el primero inquiere a Miralles: “Era usted, ¿no? Tras un instante de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente [...] su respuesta fue: No” (Soldados 204-05). La respuesta de Miralles, además de escueta, no es nada convincente. Parece como si en la descripción el intra-autor nos quisiera decir que Miralles no está siendo honesto en su respuesta. En otras palabras, el intra-autor conduce al lector hasta Miralles y de alguna manera desea que su respuesta sea afirmativa. Esta idea la refuerza el intra-autor afirmando: “estaba seguro de cuál iba a ser la respuesta, porque creía que Miralles no podía negarme la verdad” (Soldados

204). Por si quedaran dudas en cuanto a esta indeterminación, el intra-autor comenta que al salir de la residencia Miralles le indicó al taxista que arrancara y que “luego, bruscamente, dijo algo, que no entendí (tal vez fue un nombre, pero no estoy seguro), [...] y, aunque saqué la cabeza por la ventanilla y le pregunté qué había dicho, ya era demasiado tarde para que me oyera o pudiera contestarme” (Soldados 205). Algunos lectores se preguntarán por qué el intra-autor Cercas no detiene el taxi al terminar su entrevista con Miralles, si le iba la vida en ello, y así, tal vez, desvelar el proceder del miliciano cuando perdonó la vida a Sánchez Mazas. Javier Cercas afirma que Miralles “nos oculta por qué ‘hizo vivir’ a Sánchez Mazas, qué cosa extraña le hizo salvarle, y por eso no dice si fue él o no quien lo hizo” (Diálogos 215). Sencillamente, la respuesta queda en el aire. La indeterminación de Miralles pone de manifiesto dos cosas interesantes: en primer lugar evita adoptar una postura totalizadora, a la vez deja constancia de la incapacidad inherente que tiene la ficción para llegar al fondo de la verdad. Si bien el lector llega al final de la novela con el ansia de conocer a ese miliciano y las razones de su conducta, Javier Cercas reconoce las carencias epistemológicas de la propia ficción. De esta manera, a pesar de que con la recuperación de la memoria histórica se ha superado en parte la amnesia nacional, Javier Cercas reconoce a la vez el carácter contradictorio de la ficción a la hora de alcanzar la totalidad de la verdad. Para Javier Cercas, la historia de Miralles debe contarse desde una postura neutral que inevitablemente conduce a una indeterminación que a su vez confirma la presencia, ya entrado el siglo XXI, de una estética posmodernista en la narrativa que despliegan estos textos. Si bien es cierto que esta indeterminación se achaca al legado de una epistemología posmodernista, lo que sí es cierto es que Cercas no pierde nunca de vista el compromiso ético que persigue en su ficción.

La recuperación de la memoria colectiva, como se menciona arriba, pasa por una revisión de la historia que está desafortunadamente influida aún por un argumento ideológico. Cercas se ha pronunciado claramente en cuanto a la cuestión ideológica de su novela, arguyendo que su cometido pasa por evitar adoptar una postura partidista que lleve a los lectores a una identificación ideológica concreta. Sin embargo, muchos interpretan que Soldados tiene en sí un mensaje ideológico implícito, y en parte no se equivocan ya que la segunda parte de la novela, “Soldados de Salamina”, no es otra cosa que un relato sobre Sánchez Mazas y la ideología del falangismo y el fascismo. Javier Cercas dedica una gran parte de la narración a explicar la aparición y evolución de la ideología falangista, el trabajo de Sánchez Mazas dentro de la organización, así como el desencanto de los ideólogos falangistas tras la Guerra Civil. En cuanto a este desencanto, el propio intra-autor se pronuncia al respecto arguyendo que los postulados falangistas adoptados por el partido en un primer momento funcionaron

como revolucionaria ideología de choque ante las urgencias de la guerra [...] [pero tras el conflicto fueron] rebajados a la categoría de ornamento ideológico por el militarote gordezuelo, afeminado, incompetente, astuto y conservador que las usurpó [y las convirtió] en la parafernalia cada vez más podrida y huérfana de significado [para] justificar su régimen de mierda. (Soldados 86).

Javier Cercas, que procede de una familia de falangistas, reconoce que esta estrategia empleada por el régimen franquista es la causa de que los verdaderos ideólogos de Falange, “como Dionisio Ridruejo y otros falangistas auténticos, sufr[a]n una decepción tremenda” (Diálogos 38). No cabe duda de que al lector le preocupa la identificación ideológica del autor, es decir, les interesa encasillarle dentro de una ideología. El autor intenta resistir dicho encasillamiento evitando una postura totalizadora dentro de la ficción, pero sobre todo planteando una reconstrucción del pasado sin ánimo de revancha. Esto no significa que fuera

de la ficción el autor no tenga una ideología definida.<sup>109</sup> No obstante, dentro de la ficción, el autor trata de zanjar esta cuestión ideológica apelando siempre a la moralidad y comportamiento del miliciano. No es que el autor trate de relativizar los hechos, sino que más bien trata de plantearse la realidad sin animosidad o deseos de instigar viejas rencillas ideológicas que piden a gritos responsabilidades; sino más bien como un intento de enfrentarse al pasado desde una postura de aceptación y comprensión.

Si bien es cierto que la historia de Miralles se ve desde el punto de vista de un comunista, cualquier atisbo ideológico que sobresale en el testimonio de Miralles lo canaliza el intra-autor hacia un acto de heroísmo: mirar a los ojos y perdonar, cuando lo más fácil y lógico en el conflicto es aniquilar al adversario. Javier Cercas reconoce que el hombre por naturaleza es caníbal, pero lo que le llama la atención es la bondad del miliciano:

Tal vez sólo puedes matar a alguien si lo bestializas, si lo conviertes en una cosa, en un animal. Pero si le miras a los ojos, si reconoces en él a una persona como tú, entonces la cosa ya no es tan fácil [...] Tanto desde el punto de vista literario como moral, lo realmente milagroso es el bien, que haya gente bondadosa, que haya gente que, sobreponiéndose a la naturaleza humana, que es una naturaleza bestial, asesina, repugnante y caníbal, actúe bondadosamente [...] El mal es lo natural: naturalmente somos malos. Lo asombroso, lo heroico es el bien [...] Y probablemente éste es uno de los asuntos cruciales de la novela y de la película” (Diálogos 140).

Estas afirmaciones pueden interpretarse como una postura escapista por parte del autor, pero Javier Cercas ha intentado dejar claro que el juego mismo de la novela se construye para impedir que se produzca una identificación totalizadora de cualquier aspecto ideológico por muy explícito que se presente dentro de la narración.

---

<sup>109</sup> Javier Cercas autor, es bien claro y tajante en este respecto al afirmar que Franco “era un militar muy torpe, pero un asesino de primera, [...] y montó una guerra de aniquilación: para él no se trataba simplemente de ganar, se trataba de matar a tanta gente que a nadie le quedasen ganas de protestar hasta que él hubiera muerto” (Diálogos 35).

### **3. Reconstrucción de un proceso en La noche de los Cuatro Caminos**

La novela de Andrés Trapiello, La noche de los Cuatro Caminos, se asemeja en sus características temáticas y estructurales a la novela de Javier Cercas, Soldados de Salamina, destacando como referencia más sobresaliente la recuperación de la memoria colectiva a través de la reconstrucción de un hecho histórico. La noche de los Cuatro Caminos es también una novela que pertenece a la tendencia deshumanizada pues presenta la problemática particular de un grupo de guerrilleros, o maquis urbanos, interiorizada a través de la figura del intra-autor Andrés Trapiello. El argumento de la novela se reduce *grosso modo* a la reconstrucción literaria que hace el intra-autor de un proceso sumario, hallado de forma fortuita en una librería, contra unos guerrilleros urbanos que en 1945 atentaron en Madrid contra una subdelegación de Falange Española.

La novela se divide en pequeños capítulos con un breve prólogo a modo de introducción que recuerda mucho a los capítulos del Quijote: “Capítulo en el que se da principio a una historia de una de las muchas maneras posibles, así como otros tantos principios de libros y almonedas que ya llevaban mucho más tiempo empezadas” (La noche 15). En los capítulos se exponen con detalle la formación de la guerrilla urbana, la preparación y el asalto a la subdelegación y el posterior proceso policial que condujo a la detención, tortura y fusilamiento de estos maquis. Además, el intra-autor emplea algunos capítulos para reconstruir las vidas de los principales líderes comunistas encargados de organizar la lucha armada en España durante la posguerra. Quizás la gran cantidad de

personajes que aparecen retratados en esta novela fuerzan al intra-autor a terminar la novela suministrando una biografía reducida de cada uno de los guerrilleros y colaboradores, en la que se refleja brevemente su afiliación con el PCE, su lucha armada dentro del partido, así como la suerte que corrió cada uno de ellos tras ser condenado.

Para facilitar la labor del lector, el intra-autor usa las últimas páginas de la novela para aportar una cronología somera de los eventos acontecidos y recogidos en el sumario, entre 1944 y 1945. Esta cronología funciona como una especie de resumen que permite al lector reconstruir y adecuar la intrincada sucesión de acontecimientos y personajes dentro de la ficción. La última página del texto se compone de una especie de árbol genealógico, que supone una reconstrucción razonable (verosímil), según el intra-autor, del organigrama de la primera agrupación de guerrilleros urbanos en Madrid en el año 1945, empezando por la cúpula, con Jesús Monzón a la cabeza, y terminado con algunos personajes secundarios que por azar llegaron a formar parte de esta historia.

La noche de los Cuatro Caminos está ligada inevitablemente al tema de la Guerra Civil y la posterior posguerra. De entrada, esto supone enfrentarse a un tema político e ideológico de nuestra historia, tal como ocurría con Soldados de Salamina. La noche de los Cuatro Caminos es un relato narrado por un intra-autor que el público lector identifica con la figura del autor Andrés Trapiello. Como en Soldados, en La noche el recurso de la autoficción y el componente autobiográfico se rastrean con facilidad. La noche se narra principalmente en tercera persona, aunque también hay momentos, como en el prólogo, donde el intra-autor narra en primera persona. Este intra-autor funciona a veces como narrador omnisciente: “Yo sí sé quién es, pero ni Félix ni Domingo sabían en ese momento todavía quién era. Ni el lector” (La noche 119). Sin embargo, hay ocasiones en las que el

mismo narrador aparenta desconocer datos específicos sobre personajes o situaciones y se limita a especular dentro de la narración. Junto a los párrafos de intra-autor, aparece también el discurso indirecto en el que el intra-autor reproduce, o transcribe, entre otras cosas, las entrevistas realizadas a testigos, documentos de varios tipos, así como los testimonios de los inculcados. El intra-autor sitúa la acción temporal partiendo en principio del año en que termina de escribir la novela en marzo de 2001. A partir de ahí la narración fluctúa más o menos entre los años 1999 y 2000 y los años de la posguerra en los que se cimienta la historia. El uso de anacronismos para retroceder en el tiempo le permite al autor recuperar sucesos mientras mantiene un referente temporal que coincide con el periodo de indagación y escritura de la novela.

Debido al carácter histórico de La noche la mayoría de los personajes retratados en la narración son personas reales, como es el caso de los inculcados en el ataque, o las figuras políticas históricas como es el caso de Santiago Carrillo o Jesús Monzón. Junto a la fotografía de cada uno de los implicados en el proceso, el intra-autor provee una descripción detallada del perfil humano e ideológico de cada miembro del grupo guerrillero. Esta descripción, que comienza de forma individual, va lentamente suministrando las características principales de lo que representa el maquis urbano. La reconstrucción de la formación de la guerrilla del llano, así como las disputas internas dentro del PCE en el exilio, requieren en La noche el uso de descripciones estáticas para exponer en detalle los acontecimientos históricos. Estas descripciones se contraponen a las descripciones de acción como las que representan el asalto a la subdelegación. En cuanto al discurso empleado en la narración, el intra-autor emplea en ocasiones un estilo periodístico cuando se trata de exponer con detalle las entrevistas de algunos de los protagonistas. No obstante, hay momentos dentro

de la narración en la que el intra-autor también adopta un estilo ensayístico cuando expone en detalle la lucha ideológica entre el PCE y Falange Española.

Andrés Trapiello, al igual que lo hace Javier Cercas, recurre al procedimiento de la autoficción dentro de su novela. Trapiello ha comentado en una entrevista que la razón para escribir en primera persona responde a una cuestión de verosimilitud: “vivimos un cierto descrédito de la ficción, por eso la mayoría de novelas se escriben hoy en primera persona, porque es el recurso que tiene el novelista para hacerse creer”.<sup>110</sup> Como ocurría con Soldados, la autoficción en La noche se pone en marcha incluso antes de escribir la novela, ya que ambas parten de un estudio preliminar publicado en forma de artículo periodístico. Estos artículos periodísticos forman parte, intertextualmente, del cuerpo de la novela, facilitándose así la incursión del intra-autor dentro de la propia ficción. La inclusión autobiográfica imprime una mayor credibilidad a lo narrado pues el lector cuenta con un referente real: la presencia dentro de la ficción del personaje Andrés Trapiello —ente empírico que escribe novelas— además del artículo publicado en *El País Semanal*. La presencia del intra-autor Andrés Trapiello le permite además apoyar la reconstrucción basándose en los hallazgos publicados por el propio Andrés Trapiello en la vida real. Al igual que ocurría en Soldados, la reconstrucción literaria está también sujeta a una serie de conjeturas e invenciones ante las que tiene que hacer frente el intra-autor y el propio lector. Es precisamente esta aproximación literaria, ficticia e histórica a la vez, la que aporta una versión o visión innovadora de la realidad conocida. El intra-autor de La noche reconoce el riesgo que entraña acercarse a la realidad desde la ficción, por lo que apela a la sensatez, afirmando que el relato no aspira a llegar a la verdad de los hechos, sino más bien, al igual

---

<sup>110</sup> Javier Goñi, El País, edición impresa. Area de cultura. Febrero 1996.

que afirmaba el intra-autor de Soldados, a acercase a la misma en un intento de comprenderla: “No creo, por otro lado, que en estas páginas tuviera que dirimirse esas peliagudas cuestiones que aún enconan a los historiadores, en su justo afán de buscar la verdad. A lo más que se llega aquí con la historia es a tratar de comprenderla” (La noche 12). Como hacía el intra-autor Cercas, el intra-autor Trapiello reconoce la incapacidad epistemológica de la ficción o incluso de la memoria histórica para alcanzar la verdad de lo sucedido en el pasado. La comprensión de los hechos pasa por reconstruir la historia desde una actitud y compromiso moral que pretende evitar aproximaciones totalizadoras y de revancha: “la historia de la guerra civil y de la posguerra ha sido escrita por gentes que no encontraba motivos para arrepentirse ni razones para olvidarse [...] la literatura que uno quiere escribir, la de la estirpe de Cervantes y de Galdós, sólo puede ser concebida con algo de piedad y mucho perdón (La noche 12). Como Cercas, Trapiello indaga y reconstruye literariamente la historia con el fin de enfrentarse a la amnesia nacional y recuperar el pasado a través de la memoria histórica entrado el siglo XXI.

### **Espectros en La noche**

La reconstrucción literaria que hace Trapiello de la historia oficial hay que interpretarla entonces como un recurso epistemológico alternativo al utilizado por las versiones oficiales ofrecidas por los vencedores —en particular, la versión ofrecida por los torturadores que redactaron el proceso. El intra-autor se apoya en principio en la literatura de Cervantes, Galdós o Dickens, para quienes “la razón está siempre del lado de los débiles [...] y los pobres” (La noche 13). En este sentido, La noche de los Cuatro Caminos expone la historia “de unos cuantos débiles y la de unos cuantos pobres” (La noche 13), y por tanto

puede funcionar con cierta validez histórica a la hora de aproximarse a la realidad. Generalmente los débiles y pobres de los que habla la literatura suelen representar históricamente a los marginados o alienados que, por razones sociales o políticas, como en el caso de España durante la posguerra, han sido silenciados. En este sentido Jo Labanyi<sup>111</sup> ha manifestado que la historia moderna de España se puede leer como una gran “ghost story, that is, from the perspective of those victims of history marginalized by dominant discourse” (1). Labanyi basa esta afirmación apoyándose en las nociones derridianas sobre fantasmas anteriormente mencionadas. Los espectros del pasado, dice Labanyi, “are the return of the repressed of history [...] which has been erased from conscious memory but which makes its presence felt through its ghostly traces” (6). Para Labanyi, tras la dictadura, y con el avance de la modernidad, los perdedores de la guerra o los grupos subalternos consiguen recuperar un espacio entre las narrativas dominantes, a través de la cultura popular posmoderna, ya sea en el cine, la música o la literatura (1). La noche de los Cuatro Caminos se convierte en parte en una de estas historias fantasmas, porque como menciona el propio intra-autor, su aparición es posible gracias a “las casualidades, encuentros y apariciones que lo hicieron posible [por lo que] podría uno sugestionarse y creer que los muertos son en realidad quienes mueven todos y cada uno de nuestros actos” (La noche 11). Labanyi afirma que los fantasmas “refuse to have their presence erased but insist on returning to demand that their name be honoured” (“History and Hauntology” 66). En el caso de La noche, estos espectros del pasado han permanecido alejados de la memoria colectiva, aunque se han mantenido siempre

---

<sup>111</sup> En Constructing Identity, Labanyi explora la configuración de la identidad nacional española a través de microhistorias, escritas por grupos subalternos, históricamente marginados por las grandes metanarrativas y los discursos dominantes.

omnipresentes en la historia esperando el momento adecuado para dar testimonio de su existencia.

El hallazgo de la documentación en La noche coincide con el recurso literario empleado siglos antes por el narrador del Quijote, el cual relata el hallazgo de los papeles arábigos que dieron vida al texto literario más ilustre de las letras españolas. El intra-autor de La noche comenta al respecto que son muchos los escritores que han utilizado este recurso con más o menos brillantez. Esto, dice el intra-autor, provoca que “los relatos que recurren a él pierden desde su misma gestación mucho crédito. Pero así es como empezó esta historia tan cervantina como cervantesca, y así es como la voy a contar, porque sin ese hallazgo habría sido muy difícil reconstruirla” (La noche 17). El hallazgo resulta incluso más improbable si se tiene en cuenta que el dossier aparecido en la cuesta Moyano en teoría nunca debería haber aparecido. En el artículo publicado en *El País Semanal*, “Dossier 48, caso abierto”, Andrés Trapiello señala que en el pacto de la transición las principales fuerzas políticas acordaron destruir los archivos sumarios en la Dirección General de Seguridad “pero ese documento escapó a su final, como Moisés en el Nilo, quién sabe por qué razón [...] la cuesta de Moyano [y], las librerías de viejo tienen mucho de ríos salvadores” (La noche 138). Esta milagrosa salvación la justifica el intra-autor en la novela explicando que el dossier no venía de la Dirección General de Seguridad sino que pertenecía a los herederos del comandante Bartolomé Barba y que un librero lo había adquirido y posteriormente lo había vendido al librero de la cuesta de Moyano. El intra-autor explica que éste último le regaló la mayoría de la documentación a un tercer librero, excepto por los del mes de abril, ya que es en ese mes que “tiene lugar en Barcelona el Día del Libro [...] y como a nuestro amigo lo único que le interesa es lo relacionado con ese asunto de la bibliografía, bibliomanía y

bibliofilia, le pidió que le reservara esos papeles” (La noche 30). Afortunadamente, prosigue el intra-autor, la fecha en que se redactó la “Información Especial” fue el 28 de abril de 1945 con lo que “cuatro días más tarde, y jamás hubiera llegado a mezclarse uno con aquellas vidas desdichadas” (La noche 31). El intra-autor reconoce que “se da mucho cervantinismo también en la pitagórica poesía de los números”, no obstante, recuerda que unida a la cadena de casualidades existe un factor esencial que explica la aparición del dossier, y que no es otro que “la resistencia a desaparecer que anima a papeles, fotografías, agendas, facturas o cualquier manifestación impresa” (La noche 32). En el artículo periodístico que el propio Trapiello publicó en *El País Semanal* dos años antes de que saliera su libro, el autor apuntaba, refiriéndose al dossier, que “esos papeles habrían podido ser destruidos. Su destino era ése, pero la vida no se resigna a desaparecer” (EPS 148). Esta última afirmación del propio Trapiello parece coincidir con el postulado derridiano de los espectros, pues historias como la de “Información Especial” son el regreso de lo reprimido en la historia, a pesar de la oposición y la improbabilidad para volver a formar parte de la memoria colectiva de la que ha sido borrado.

Como ocurría en Soldados, el juego de la simulación en La noche pasa por difuminar la frontera entre la realidad y la ficción. En este caso la realidad se fundamenta en el suceso histórico conocido, ocurrido en 1945, mientras que la ficción se cimienta en una reconstrucción probable de los hechos. El resorte de la simulación se pone en movimiento una vez que el intra-autor comienza esta reconstrucción razonable, es decir, verosímil, de los hechos partiendo de un referente real que no es otro el dossier “Información Especial nº 48”, y que contiene el asesinato de los dos falangistas y el proceso posterior que siguió al atentado. El intra-autor Trapiello relata que en una de sus rutinarias visitas a la cuesta

Moyano descubre, en una de las múltiples casetas donde se venden libros viejos y libros de ocasión, un atado de papeles viejos que llamó su atención:

Desde un punto de vista mercantil, aquello no valía gran cosa. Ahora, desde un punto de vista literario, mucho. Eran dossiers con abundantes recortes de prensa de los años cuarenta, más bien de carácter político [...] A primera vista parecía que hubiesen abandonado la buhardilla donde llevaban durmiendo cincuenta años. Y en medio de todo ese revoltijo apareció ese dossier de tamaño folio. Estaba milagrosamente bien conservado, incluso limpio, con su color amarillo pálido. Era algo que hubiera llamado la atención de cualquiera porque en la cubierta, con claras y grandes letras de palo seco, se podía leer: “DELITOS CONTRA LA SEGURIDAD DEL ESTADO”. (*La noche* 20)

El concepto de verosimilitud, como ocurría con *Soldados*, tiene una importancia capital en el juego de la simulación. El intra-autor reconoce que “este tipo de hallazgos no se produce más que una vez en la vida”, y que esto no ocurre “ni en las novelas de Pérez Reverte” (*La noche* 22). La falta de credibilidad que se le atribuía a lo inusitado del hallazgo —a la construcción tan novelesca del mismo, como reconoce el propio intra-autor— se contrarresta con la convincente documentación que aparece publicada por primera vez en *El País Semanal* en 1999. Andrés Trapiello señala que su artículo consiste en una reconstrucción “de uno de los episodios más sórdidos de la lucha ideológica y la represión franquista. Un caso apenas conocido. El 28 de abril de 1945, tras un juicio sumarísimo, siete hombres eran fusilados por matar a dos falangistas. El dossier ha aparecido ahora, con toda su miseria, en un rincón de una librería” (EPS 136). Tanto en el artículo como en la novela, se expone con sumo detalle la pulcritud con la que está escrito el informe. Además, se aprecia el esmerado material fotográfico que detalla la imprenta clandestina; los folletos y periódicos clandestinos ordenados y escrupulosamente grapados; o también la excelente redacción del proceso llevada a cabo por la policía. Muchos de estos documentos aparecen además fotocopiados en la novela. Destaca la fotocopia de la portada del dossier donde se lee con claridad

“Actividades comunistas en Madrid. Servicio practicado por la Policía como consecuencia del descubrimiento de ‘Imprenta Clandestina’ y detención de los ‘Guerrilleros de Ciudad’, autores del asesinato de dos falangistas en la Sub-Delegación de Cuatro Caminos” (La noche 21-22). Acompañando a la fotocopia aparece una nota de pie de página donde el intra-autor señala lo siguiente: “‘Información Especial N.º 48’: uno de esos hallazgos que rayan la inverosimilitud” (La noche 21). Contrasta sin duda la evidencia documental expuesta en la novela frente a la dudosa aparición de la misma. Este vaivén entre lo verosímil y lo real acontecido permite al intra-autor mantener el juego de la simulación durante toda la narración.

Si al hallazgo del dossier “Información Especial nº 48” rozaba por momentos lo inverosímil, el hallazgo del sumario “contra Vitini y diez más” se podría encasillar dentro de los límites de lo imposible, si se tiene en cuenta que el sumario estaba guardado en los archivos del Tribunal Militar y, en teoría, estos archivos habían sido en su mayoría destruidos, o su acceso restringido al público, siguiendo el pacto de la Transición y el secreto que rodeaba todo el proceso. Asimismo, el hallazgo del sumario, nos cuenta el intra-autor en la novela, se produjo un día antes de que enviara el artículo, “cuando ya lo esperaban en el periódico” (La noche 27). Este hecho, explica que en el artículo de Trapiello aparezca ya mencionado el sumario del proceso, con algunos detalles mínimos del mismo. La coincidencia tan exacta que permite a Trapiello incluir parte del sumario en su artículo vuelve a poner en entredicho la verosimilitud del hecho, a pesar de que en la novela el intra-autor señala que “en la vida se dan muchas más felices e inocentes coincidencias que en cualquier novela” (La noche 112). La falta de verosimilitud del hecho no rompe en principio

el juego de la simulación pues al fin y al cabo sigue existiendo la documentación expuesta en el artículo y en la novela como referente principal de la narración.

El aspecto decadente que presenta el sumario contrasta con la limpieza que aún conserva la “Información Especial”. Dice Trapiello en su artículo que el aspecto del sumario “recuerda una de esas momias que se encuentran en las necrópolis” (EPS 148). En la novela, el intra-autor describe casi de la misma forma el sumario al afirmar que su aspecto “recuerda a uno de esos recién nacidos que se encuentran momificados en las necrópolis” (La noche 27). La información del proceso no difiere en gran manera entre el artículo y la novela, excepto tal vez por el estilo empleado y la elección de vocablos a la hora de la descripción. Quizás, lo que verdaderamente merece la pena resaltar sobre el sumario sea su falta de legibilidad. Trapiello señala en el artículo de *El País Semanal* que

Con dificultad y paciencia, puede leerse parte de lo que queda. Pero no es esto lo que emociona y conmueve —lo que impresiona, dice el intra-autor en la novela— sino la huella humana que hay en tales papeles: los casquillos de esas balas —en la novela se lee: el casquillo de la bala que acabó con uno de los falangistas—, a punto de desaparecer también comidos por el óxido: las firmas de los acusados al pie de las declaraciones arrancadas bajo tortura [...] los pequeños detalles de sus vidas domésticas, la noticia de su pobreza, sus huidas, sus peligrosas citas, su generosidad en tales papeles. (La noche 28)

La huella humana, señala Trapiello, está inscrita en las declaraciones de los inculcados, lo cual se podría leer como “una novela diferente y parecida [...] Y no una, sino muchas novelas dentro de la misma” (EPS 150). Para el autor, estas novelas se centran en los inculcados, en “sus orígenes, su vida antes de la guerra, durante ella, la peripecia de la supervivencia” (EPS 150). Precisamente la reconstrucción individual de cada una de estas novelas por separado serviría para configurar en conjunto La noche de los Cuatro Caminos.

Si para el intra-autor Javier Cercas Soldados de Salamina era un relato real, para el intra-autor Andrés Trapiello La noche de los Cuatro Caminos también llega a serlo. El intra-

autor Trapiello comenta que La noche es un libro “en el que hasta los detalles más nimios [...] se han obtenido, en general, de cientos de testimonios, de viva voz o por escrito, de las prolijas declaraciones ante la policía, del sumario, de la ‘Información Especial’ de los dolorosos careos, de cartas o de periódicos y de la prensa clandestina del momento, y de muchas otras pruebas contrastadas” (La noche 299). No obstante, continua el intra-autor, de los inculpados sólo se conocen “unos pocos hechos externos, relacionados con política o la lucha revolucionaria, pero lo ignoramos casi todo de su personalidad, sus sentimientos, sus sueños más íntimos, sus contradicciones y sus temores” (La noche 299). El intra-autor señala que “en una novela tales cosas hubieran podido aventurarse, pero no en un libro de esta naturaleza” (La noche 299). En primer lugar, el intra-autor se propone señalar la naturaleza inherente del texto que escribe, afirmando que su relato no es una ficción, sino más bien un relato cosido a la realidad como ya reclamaba el intra-autor Cercas en Soldados. Asimismo, expone para el lector el proceso de creación a través de la escritura. Es decir, el intra-autor tematiza de forma autoconsciente el carácter artificial del texto, exponiendo para el lector los problemas formales de la propia ficción, del lenguaje y de la siempre problemática relación entre la ficción y la realidad. Al igual que le ocurría al intra-autor Cercas, para el intra-autor de La noche inventar las vidas de estos personajes sería traicionar el principio de realidad que éste pretende alcanzar durante toda la narración. Sería como reconocer que el relato es simplemente una ficción, como las muchas que se han escrito basándose en hechos reales, y no una reconstrucción fehaciente de un suceso histórico como la que proponía Soldados. El intra-autor de La noche reconoce, no obstante, que lo poco que no procede de las fuentes contrastadas “ha[...] sido deducido[...] de los primeros con el principio, únicamente dictado por el buen sentido, de que lo verosímil es legítimo cuando no puede hacer acto de presencia

lo verdadero” (La noche 299). Esta última afirmación no sólo contribuye a facilitar el juego de la simulación dentro de la ficción. Además, el intra-autor reconoce que existen lagunas que la historia no puede cubrir, pudiendo tener la ficción verosímil tanto valor epistemológico como la realidad misma a la hora de reconstruir la Historia. Este comentario del intra-autor ratifica también un punto central en la teoría de Hutcheon en cuanto al carácter inherente de las metaficciones historiográficas, es decir, pone de manifiesto “the theoretical awareness of history and fiction as human constructs” (Hutcheon 5). Como ocurría en Soldados, se observan momentos dentro de la narración en los que el intra-autor especula con ciertos aspectos de la realidad sin poder llegar a cerciorarse por completo de su autenticidad. Sin embargo, la reconstrucción basada en conjeturas o especulaciones llega a tener la misma autenticidad que el hecho histórico, pues en todo momento se mantiene dentro de los límites de la verosimilitud y depende siempre de un referente real en el que se sustenta el juego de la simulación.

El ya comentado estado lamentable que presenta el sumario que recoge el consejo de guerra “contra Vitini y diez más”, junto a las lagunas que deja la “Información Especial” fuerza al intra-autor en ocasiones a especular para poder reconstruir los sucesos con cierta elocuencia. El intra-autor señala que las “conversaciones de Casín con el juez son las más dañadas del sumario. En muchos pasajes son ilegibles, en algunas las hojas de papel se han fundido en una pasta informe y en otras han desaparecido [...] Pero de las partes en las que aún podemos leer algo sacamos que Casín seguía negándolo todo” (La noche 268). Esta deducción que hace el intra-autor sobre el testimonio de Casín se mantiene hasta el final de la narración, a pesar de que a Casín le propinaban tres o cuatro palizas diarias —a cargo muchas veces de un boxeador profesional, Heliodoro Ruiz, según afirma el intra-autor (La

noche 226)— y sufría torturas espantosas que le habían llevado a perder “las uñas de los pies, que le fueron arrancadas” o incluso tener “llagas en las nalgas o las tetillas quemadas con un cable de la luz” (La noche 269). Mientras que los demás inculpados cantaron ante las primeras torturas, Casín, deduce el intra-autor, nunca delató a nadie. Seguramente, Casín, como Miralles, es uno de los pocos héroes que aparecen en este relato, pues nunca se amilanó ante la adversidad. Para el intra-autor “Juan Casín, con Vitini, es el gran hombre” de esta historia (La noche 93). En cuanto a la detención de Vitini, señala en intra-autor, que no se sabe cómo llegaron hasta él, pero “sabemos que no le detuvieron en su casa, sino en un café. Todo apunta a que el último eslabón fue un chivatazo” (La noche 244).

Dentro de la narración se manifiesta con bastante asiduidad el contraste entre lo que dice saber el intra-autor y lo que desconoce o intuye. En este sentido, se crea a veces una dicotomía entre lo conocido y lo especulado, entre un “sabemos” inequívoco, y un “quizá” hipotético y dubitativo que aparece principalmente durante y después de los interrogatorios. El intra-autor relata que Casín se obstinaba en negar todo porque “quizá le mantenía la esperanza de salvarse a sí mismo, mientras pudiese seguir negando” (La noche 240). Sobre Félix Plaza, dice el intra-autor, “sabemos que, cuando sospechó que hubieran podido detener a su compañero Domingo [...] Felix estaba ‘desesperado’ [...] Quizá aguantó y, como Casín, empezó negándolo todo. Lo que sí sabemos es que en su declaración [...] aparecieron por primera vez los nombres de las personas que estaban ya por encima de él” (La noche 239). En lo que atañe a los testimonios de José Carmona y Félix Plaza, así como su relación con su jefe Vitini, el intra-autor señala que “es una lástima, porque ésa es la parte más dañada del sumario, con pérdidas severas del papel que impiden conocer en cuántas cosas más se mostraron en desacuerdo Vitini y Carmona y Vitini y Félix” (La noche 254-55). El intra-

autor afirma que “seguramente en ese careo fue donde Vitini se enteró de que el dinero del asalto fueron siete mil cuatrocientas pesetas, y no cinco mil cien. Debió de sentirse un estúpido” (La noche 255). El intra-autor continua su especulación señalando que “también debió de enterarse entonces de que otras mil pesetas que le había dado en otro momento no las había repartido con nadie, y se las había quedado” (La noche 255). De Félix Plaza nos dice el intra-autor que el lunes tras el asalto a la delegación “se metió en un cine de sesión matinal y luego comió solo [...] Ya no pensó en el asalto [...] le remordió la conciencia gastarse tanto dinero en un traje tan burgués” (La noche 200-01). Si bien el intra-autor conoce ciertos detalles sobre lo que hacen los personajes a través de los interrogatorios, se aprecia como algunas veces especula con las acciones de los implicados sin poder determinar con seguridad la realidad de lo sucedido.

Cuando los condenados a muerte son encerrados juntos en una celda de Carabanchel, el intra-autor señala que “a partir de ahí, casi todo lo que sucedió entre ellos es conjeturable” (La noche 283). Como le ocurría al intra-autor de Soldados, una vez que pierde la pista de Sánchez Mazas en sus años de huida y su fusilamiento, el intra-autor de La noche reconstruye la historia apelando a la lógica y a lo verosímil. La narración que el intra-autor dedica los últimos tres días de los condenados a muerte, sus conversaciones en la celda, sus inquietudes en las horas previas al fusilamiento, etc., representan, seguramente, la porción más novelesca de la narración. No obstante, el intra-autor intenta en todo lo posible permanecer objetivo ante la narración aportando en lo posible pruebas concretas que refuercen sus conclusiones. En lo que se refiere a las horas previas al fusilamiento dice el intra-autor que “Alguien, que pasó la noche en Carabanchel cerca de los condenados, contó para un periódico [...] cómo transcurrieron sus últimas horas [...] lo contó de una manera un

tanto épica, y no sabe uno lo que haya de crónica en su relato o de propaganda” (La noche 293). El día del fusilamiento, afirma el intra-autor, los presos que permanecieron en la cárcel “oyeron la ráfaga que acababa de segar la vida de siete heroicos patriotas” (La noche 294). El intra-autor, refuta esta última afirmación diciendo que

La ejecución no fue en el cementerio y sí en el cuartel de Campamento, de modo que cuando oyeron la ráfaga, debió de ser con la imaginación, porque el cuartel estaba dos o tres kilómetros de la prisión. Da igual. La literatura puede y debe tomarse esas licencias. Lo demás, que fumaron, cenaron opíparamente y que gastaron la última noche en cantar canciones regionales, como el Asturias, patria querida de la tierra de Vitini, démosle igualmente por genuino y veraz. (La noche 295)

El intra-autor Trapiello tematiza de nuevo el carácter artificial del discurso ficticio.

Asimismo, el intra-autor admite que dentro del juego de la simulación lo puramente real y lo inventado adquieren un mismo valor epistemológico al borrarse por completo la frontera que separa a ambos. También, la lógica de la especulación sigue siendo bastante verosímil dentro de la narración a pesar de que la falta de datos concluyentes aportados por el sumario impidan cerciorarse totalmente de lo acaecido, y aún así habría que desconfiar de lo escrito, ya que no hay que olvidar que “las torturas habían hecho cantar a todos” imputándoseles incluso acciones que nunca habían perpetrado (La noche 248). Es obvio que dentro de la narración el intra-autor se ve forzado muchas veces a reconstruir las vidas de los personajes principales en el suceso partiendo de deducciones verosímiles, que al fin y al cabo no dejan nunca de ser novelescas, como asevera varias veces el propio intra-autor. Una vez más, la indeterminación a la hora de cotejar la veracidad de lo acontecido se asocia claramente con un juego estético posmodernista que sustenta la simulación de segundo orden. Si embargo, esta indeterminación no obvia para nada la intención principal del intra-autor, que no es otra

que la de recuperar para el imaginario colectivo lo sucedido a estas víctimas mientras busca la complicidad ética y moral de un público lector.

Sin la presencia de referentes reales el juego de la simulación de segundo orden sería imposible dentro de la narración. En La noche, como ocurría en Soldados, la aparición inesperada de referentes reales después de tantas décadas sorprende tanto al intra-autor como al lector, para quien los hechos acaecidos en la posguerra pueden quedar ya muy distantes. Con respecto al chalet que acogía la subdelegación de Falange Española donde se produjo el atentado, el intra-autor afirma que “en 1999 alguien, un ex falangista, aseguraba que ese chaletito lo habían tirado, y, como lo decía con tanta seguridad, ni siquiera fue uno a comprobarlo. Así que cuando un día de febrero de 2001 lo descubrí intacto, me quedé atónito” (La noche 47). El intra-autor nos dice que “allí estaba, con sus dos plantas, tal y como sale en las fotos de la época, tal y como aparece descrito en las actas de la policía” (La noche 47). La documentación expuesta junto a la comprobación personal de estos referentes espaciales, como ocurría con el bosque del Collell en Soldados, imprimen mayor credibilidad a la narración, y facilitan a su vez, el juego de la simulación que emplea el intra-autor dentro de la narración, pues siempre se cuenta con un referente real, empírico, en el que se basa dicha simulación. No cabe duda que junto a estos referentes espaciales, los referentes que quizás aportan una mayor credibilidad a la narración sean los referentes humanos, tal como ocurría en Soldados de Salamina. Llama la atención la reacción de incredulidad que adopta el intra-autor al contactar de pura casualidad<sup>112</sup> con un policía que estuvo directamente relacionado con el caso: “Improvisé algunas palabras, porque de hecho jamás pensé que pudiera haber nadie al otro lado del teléfono” (La noche 246). Como leocurrió al intra -autor

---

<sup>112</sup> La casualidad, como apuntaba Colmeiro, no es más que otro recurso retórico que fortalece el principio de verosimilitud que pretende imprimir el intra-autor en la narración. Véase La novela policiaca española: teoría e historia crítica.

Cercas al dar con la pista de Miralles, el intra-autor de La noche considera poco probable la aparición de referentes reales después de que han transcurrido tantos años. Los referentes humanos, portadores de la memoria histórica, se expondrán con más detalle a través de las entrevistas realizadas por el propio Trapiello en su artículo y el intra-autor de la novela.

### **Indagación, memoria e ideología en La noche**

La reconstrucción de los hechos en La noche pasa por extraer con detalle la información recogida en los interrogatorios a los inculpados; revisar y cotejar los datos históricos sobre los hechos; indagar a fondo en la organización e historia del PCE; y reconstruir de forma razonable las vidas de los personajes que dan vida al relato. Cumplir con este cometido supone para el intra-autor llevar a cabo un proceso de indagación largo y complicado. Tras el hallazgo del dossier “Información Especial Nº 48” el intra-autor dice “poco a poco me fui adentrando en la vida de aquellos hombres [...] Comencé a leer algunos libros, algunas historias del PCE y documentos varios, biografías y memorias de gentes de la época” (La noche 25-26). El intra-autor explica con detalle este proceso de indagación:

Un amigo me ayudó, y se metió una o dos semanas en la hemeroteca para buscar algunos datos de repercusión que aquellas muertes hubieran tenido, si habían tenido alguna. Rastreé en las guías de teléfono todos los nombres que aparecían en la “Información Especial”. Incluso tuve suerte, y di con dos personas directamente relacionadas con el caso; con una conseguí entrevistarme y con la otra no. Ambas me suplicaron que por nada del mundo apareciese su nombre otra vez envuelto en tales hechos, sin acabar de creerse que al cabo de tantos años las cosas pudieran salir de nuevo a la luz. (La noche 26)

La indagación, señala el intra-autor, se prosiguió haciendo “una peregrinación por los archivos históricos en pos del sumario del consejo de guerra [...] pero los fondos históricos del Estado estaban en aquel momento [...] en reformas y cambios de emplazamiento que

hacían irrealizable toda pesquisa” (La noche 27). En esta primera indagación aparecen paralelos muy significativos con respecto a Soldados. La indagación pasa por ejemplo, por rastrear las hemerotecas y las guías de teléfonos, algo que también hace el intra-autor Javier Cercas. Como el intra-autor Cercas, el intra-autor de La noche redacta un pequeño reportaje para *El País Semanal* “en el que se contaba la peripecia de aquellos guerrilleros” (La noche 27). Cuando el intra-autor está listo para mandarlo al periódico “sucedió el milagro [el cual] se produjo en forma de una llamada telefónica desde el Archivo del Tribunal Militar [...] Las penosas y largas pesquisas de un año [...] daban su fruto, y el sumario del consejo de guerra seguido contra ‘Vitini y diez más aparecía al fin” (La noche 27). Lo que parecía en principio una pesquisa irrealizable —como lo era en principio para el intra-autor de Soldados dar con la pista de Miralles— se resuelve en forma de llamada telefónica. El azar en el hallazgo lo tacha el intra-autor de La noche de milagroso, poniendo en entredicho una vez más su supuesta autenticidad. No obstante, el azar o la casualidad milagrosa a la que se refiere el intra-autor Trapiello, forman parte del juego estético de la indagación, como apuntaba arriba Colmeiro, siempre y cuando la casualidad caiga dentro de los límites de la verosimilitud.

En el proceso de indagación destaca sin duda la aparición y posterior entrevista a testigos relacionados directamente con los hechos. Como ocurría en Soldados, estos testigos recuperan un protagonismo histórico importante. No obstante, muchos de ellos, como afirma el propio intra-autor, no están dispuestos a recuperar un pasado perturbador que ha quedado decididamente enterrado en el olvido. En este sentido, destaca sin duda la conversación telefónica que mantuvo el intra-autor con el ya mencionado policía, encargado de la detención y posterior tortura de Vitini: “Al principio, al otro lado del teléfono, al no identificar mi voz, me preguntó con fastidio qué quería. Pero toda su seguridad y arrogancia

desaparecieron cuando se pronunció la palabra mágica: Vitini” (La noche 245). El intra-autor señala que el nombre de Vitini “le causaba en su insolencia estragos providenciales” (La noche 246). Tal vez, dice el intra-autor “pensara él, como esos nazis que han logrado esconderse de sus crímenes [...] que alguien quería amargarle los últimos años de su retiro, haciéndole recordar cosas no sólo olvidadas sino que debería estar prohibido recordar” (La noche 246).<sup>113</sup> El intra-autor pone de manifiesto con esta afirmación lo que Gregorio Morán ha llamado “proceso de desmemorización colectiva” (75), durante el periodo de Transición. Este proceso de “desmemorización colectiva”, afirma Morán, es un proceso que dota al individuo “la capacidad de volverse desmemoriado” (75). El intra-autor contrarresta esta desmemoria forzando la recuperación de la memoria individual que ha sido voluntariamente reprimida.

A través de esta entrevista el intra-autor confirma ciertos datos referentes a la detención de Vitini, así como otros datos sobre Casín, los dos falangistas asesinados, y en especial, sobre la algarabía que había despertado el entierro de ambos: “Tenía yo que haber visto qué entierro: todo Madrid, toda España estaba allí”, le dice el ex-policía al intra-autor (La noche 247). Este testimonio corresponde a la visión falangista de los hechos, es decir, una visión de los vencedores, la cual contrasta con otra entrevista del intra-autor al hermano de Juan Casín, Hilario, y que concierne a una visión de los perdedores o víctimas del conflicto. En ambos casos, se apela a la memoria histórica para intentar reconstruir el pasado. El intra-autor Trapiello menciona que entrevistó a Hilario Casín “en la primavera de 1999, en su pisito de Carabanchel” (La noche 216). En el artículo de *El País Semanal*, Trapiello señala que Hilario Casín “es el único de los pocos supervivientes relacionados con aquel suceso que

---

<sup>113</sup> Este comentario que hace el intra-autor coincide con la idea de Derrida sobre la aproximación hacia los espectros del pasado. En este caso, el policía intenta negar la existencia de estos espectros y de esta manera negar la existencia de lo histórico reprimido. Véase Labanyi, “History and Hauntology”.

ha querido hablar. Otros prefieren guardar silencio” (EPS 148). Hilario Casín, cuenta Trapiello en el artículo, no es que supiera mucho más que el autor en cuanto al suceso se refiere. No obstante, Hilario Casín se convierte en un enlace importante a la hora de ahondar en la vida personal de Juan Casín. En el artículo y en la novela, Hilario Casín le proporciona algunos datos sobre la familia Casín, así como cierta información puntual sobre la ideología política de su hermano Juan. Dice Trapiello que Hilario Casín “ni siquiera aprobaba las actividades de Juan, que le parecían a esas alturas innecesarias y peligrosas” (EPS 148). En cuanto a su propia ideología, Hilario Casín “como tantos ingenuos [...] estaba convencido de que las divisiones aliadas, después de acabar con Hitler, vendrían a España a acabar con Franco” (EPS 148). En lo que se refiere a su afiliación política, dice el intra-autor que Félix Plaza creía que Hilario era miembro del PCE, “en cambio a mí, en 1999, seguía negándomelo. Lo negé todo. No conocí a nadie, no sabía nada, no traté a ninguno de los amigos de su hermano (pero Plaza sabía dónde vivía)” (La noche 216). Como ocurría con Juan Casín, Hilario Casín negaba todo porque “quizá las cosas volvieran de nuevo a aquellos años, y era mejor ser discreto” (La noche 217). El intra-autor deduce en la narración la posible complicidad de Hilario Casín apoyándose en el hecho de que Félix Plaza acudió a visitarle el día después del arresto de Juan Casín, cuando ya Hilario había huido. Sin embargo, parece que se produce una pequeña discrepancia en este hecho ya que el intra-autor indica en la narración que la sobrina de Hilario se encuentra con Félix Plaza en la casa de Hilario y le cuenta todo sobre la detención de su padre y la huída de su tío. Habría que preguntarse entonces, por qué razón habría ido la chica a casa de su tío cuando éste le había advertido explícitamente que “no se le ocurriera ni volver a casa de sus padres ni asomarse a la de él” (La noche 218). El intra-autor no llega a explicar este punto. Quizás para poder

llevar a cabo la reconstrucción sobre el itinerario seguido por Félix Plaza se le hacía necesario al intra-autor situar a la sobrina ese día en casa de Hilario Casín.

La entrevista a Hilario Casín provee además una serie de datos que en teoría confirman la veracidad de algunos de los sucesos, como por ejemplo, la brutalidad del proceso policial que le tocó vivir como al resto de los inculpados a pesar de su presunta inocencia. Dice el intra-autor que Hilario “recuerda cómo le detuvieron [...] recuerda [...] las torturas y palizas en la DGS [...] recuerda también al capellán, que participaba en las palizas” (EPS 148). Además, Hilario provee unos datos interesantes sobre su hermano Juan Casín: “recuerda la misma celda en la que estuvo su hermano Juan [...] porque leyó su nombre arañado en el yeso de la pared [...] recuerda [...] el día en que subieron a Carabanchel a desenterrar los cuerpos de los fusilados, en 1955, para darles una sepultura digna” (EPS 148). El testimonio de Hilario Casín aparece de forma más extendida dentro del artículo de Trapiello en 1999, aunque sí aparece como un referente dentro de la novela.

Entre las personas que el intra-autor menciona como testigos que no quisieron pronunciarse ante los hechos destaca la figura de Merche. Según el intra-autor, Merche representa una pieza fundamental para esclarecer los hechos acaecidos:

Merche es la clave de muchas cuestiones oscuras de este caso, pero no quiere hablar; le ha dicho a uno por teléfono, déjeme en paz, se lo ruego, no quiero hablar con nadie. Treinta segundos, y colgó. Pero no ha perdido uno la esperanza. Mientras escribo este libro, le voy mandando cartas, libros, más cartas, preparando el momento en que la telefonee de nuevo. No contesta pero recibe los envíos, porque le llegan por mensajero (La noche 41).

Tras la transición dice Morán “quedaba el derecho al recuerdo pero no a la memoria colectiva” (78). El sociólogo Maurice Halbwachs manifiesta que la memoria individual no

sirve de nada si no es compartida con una colectividad: “Un hombre que se acuerda de lo que los demás no recuerdan, se parece a quien ve lo que otros no ven” (Citado por Morán 78).

El intra-autor reconoce la importancia de recuperar el testimonio individual para el imaginario colectivo y, contribuir de esta forma al esclarecimiento de ciertos aspectos de lo sucedido. No obstante, la sola presencia de Merche dentro de la narración como un referente empírico contribuye como el resto de las entrevistas a mantener el efecto de verosimilitud que se propone mantener el intra-autor.

Si Soldados de Salamina se enfocaba en estudiar la ideología falangista y fascista, La noche de los Cuatro Caminos va dirigida a explorar con detalle la ideología comunista, su aparato político y militar, la lucha interna dentro del partido, así como su impacto en el ataque antifranquista durante la posguerra. En este sentido se presume como imprescindible la entrevista realizada por Trapiello al todavía hoy emblemático Santiago Carrillo, principal mandatario en una época, de las acciones guerrilleras en España durante su exilio en Francia. El intra-autor reproduce más o menos fielmente dentro de la novela partes del contenido de la entrevista. Dice el intra-autor que Carrillo “Es astuto. Mira a los ojos siempre. Un perro viejo. Dice las cosas al tiempo que estudia a su interlocutor, preparándose sin duda para la dialéctica” (La noche 134). En cuanto a las actividades guerrilleras en la posguerra, Andrés Trapiello dice en su artículo, que para Carrillo “aquellos no fueron actos de terrorismo, sino de guerra” (EPS 142). Carrillo, continúa Trapiello, era de los que pensaba que la guerra mundial había empezado en España y tenía que acabar en España “incluso a costa de pagar con ello el alto y asimétrico precio de enviar al matadero a decenas de militantes sin esperanza y sin éxito” (EPS 142). Estas pérdidas las justificaba Carrillo, según cuenta Trapiello, afirmando que “en las guerras se mata y se muere” (EPS 142).

Dentro de la narración, el intra-autor ataca explícitamente esta postura simplista de Carrillo, a quien acusa de instigar una política de acción militar en la que en realidad no creía, pero que le facilitó su ascensión hasta la cumbre del partido comunista en detrimento de Jesús Monzón. El intra-autor tacha a Carrillo de “san Manuel Bueno del comunismo”, porque el mismo Carrillo y la dirección del PCE reconocieron que el ataque a la subdelegación había sido “un gran error político” (EPS 142). Trapiello reprocha, no obstante, que la dirección del partido jamás reconoció ni criticó el hecho como un error político, a pesar de que a partir de ese momento comenzó una “paulatina desarticulación de los guerrilleros de ciudad. Para muchos, aquél fue sólo un viaje sin retorno” (EPS 142). El intra-autor ataca directamente al político por el reproche que éste hizo a Vitini y otros guerrilleros en 1952 aplicando “el conocido método de análisis marxista, inútil cuando se trata de hacer previsiones, pero infalible con el pasado” (La noche 135). En Autobiografía de Federico Sánchez (1977), Jorge Semprún explora precisamente el discurso monolítico empleado por el partido comunista para alienar a muchos de sus simpatizantes y dirigentes, entre ellos, el propio Semprún. Ofelia Ferrán señala que Semprún, “faces the return of the repressed” (206), pues en su novela Semprún supera su propio olvido y conformismo para criticar “the abuses of power committed by the Communist Party under its Stalinist influence, but he performs his own self-criticism, the ‘autocrítica’ of the self-alienation he himself had reached within the party” (204). Ferrán continúa diciendo que “when many were arguing that it was better not to dig up the past of the party so that it could easily become integrated into the process of negotiating the return of democracy in Spain, Semprún felt that all the deaths and suffering caused by communism’s authoritarian past had to be confronted” (205). En Autobiografía, Semprún admite que “una memoria lúcida y crítica es la peor enemiga de esa

pragmática y arbitraria historia de los desmemoriados” (173-174). A través del recuerdo y la no represión de la memoria individual el autor consigue resistir, dice Ferrán, la desmemoria que el pacto del olvido se proponía establecer durante la transición.<sup>114</sup>

El intra-autor de La noche, a pesar de que parte de la problemática del proceso contra los maquis, subraya con su entrevista a Carrillo la actitud de alienación del partido a los verdaderos héroes de la lucha contra el régimen franquista. Para el intra-autor Carrillo “infamaría la memoria del guerrillero” con su actitud poco comprometida con la causa que promulgó en su “Carta abierta”.<sup>115</sup> Entre otras cosas, Carrillo acusaba a Vitini de una inoperancia en sus acciones guerrilleras, lo que le condujo a ser “capturado por el enemigo, entre otras causas, por su forma de vida impropia de un militante revolucionario, que se encuentra en una situación de clandestinidad tan rigurosa” (La noche 245). Esta acusación no tenía fundamentos, como observa el intra-autor, pues cuando Magdalena se negó a entregar el bolsón a Vitini con las pistolas del asalto y Merche tuvo que entregárselo, Vitini se enfureció con Merche porque su acción “era una temeridad y una falta grave contra la clandestinidad” (La noche 199). Según señala el intra-autor la única razón que tenía Carrillo para desprestigiar la memoria de Vitini pasaba por una cuestión de envidia: “Vitini estaba en Madrid, mientras el pequeño Torquemada redactaba oscuros informes en Tolouse para un Comité Central que hacía también las veces de Santo Oficio” (La noche 245). La entrevista a Carrillo no sólo desvela algunos datos importantes sobre Vitini, sino que además sirve de

---

<sup>114</sup> Vázquez Montalbán, como Semprún, reconoce la necesidad de combatir la desmemoria que la dirección del partido comunista intentó instaurar durante la transición: “Quienes ocupan la dirección del PC después de la muerte de Franco eran gentes poco interesadas en reconstruir la memoria y consideraban que era un ruido, algo molesto para la formación de la desmemoria. Así se fragó una conspiración no escrita para que la gente olvidara y no reivindicara la memoria, y eso a mí me parece sencillamente terrible” (Citado por Ferrán 209).

<sup>115</sup> La “Carta abierta” la redactó Santiago Carrillo en Francia. La carta recogía una crítica antimonzonista en la que se criticaba la “lentitud, elitismo y falta de confianza en las masas” de la organización de Monzón en España. En la carta Carrillo apela a un plan de acción terrorista, como ya señala el intra-autor (La noche 81).

referencia para revelar el discurso político e ideológico del propio Carrillo. Como señala el propio Semprún en Autobiografía, “las voces y los rumores de la realidad fueron amplificándose para mí, hasta hacerse ensordecedoras, hasta acallar el runruneo beatífico de nuestro discurso ideológico, cada vez más desfasado de la realidad. Había que elegir entre la realidad del discurso y el discurso de la realidad. Elegí este último, naturalmente” (181).

La postura de indagación que adopta el intra-autor está bien definida desde el comienzo: recopilar la documentación e hilvanar por separado las historias de cada uno de los personajes con el fin de aportar una visión más completa y quizás más verídica del suceso. Resalta en La noche el relato que el intra-autor escribe sobre Heriberto Quiñones y Jesús Monzón. A partir de 1941, afirma el intra-autor, los comunistas se convirtieron en la única fuerza opositora al régimen franquista: “Fue el momento estelar de Heriberto Quiñones, gran novela donde las haya, sólo superada por la del hombre que estaba llamado a sucederle, Jesús Monzón” (La noche 62). El intra-autor relata con detalle la figura de Jesús Monzón partiendo en principio de la biografía que hace sobre él el periodista Manuel Martorell,<sup>116</sup> los relatos de Gregorio Morán, o las memorias de Manuel Azcárate, un dirigente comunista que colaboró con Monzón. Cabe señalar que a pesar de la gran importancia histórica de Jesús Monzón dentro de la organización y dirección del PCE durante la posguerra, su historia es de las menos conocidas en el panorama histórico nacional, como apunta Martorell. El intra-autor desglosa con gran detalle el éxito político y militar que obtuvo Monzón: la creación del periódico *Reconquista de España*, su papel reconciliador entre los carlistas, nacionalistas y católicos, así como su programa de reconciliación nacional —desglosado en la narración por el intra-autor en seis puntos principales.

---

<sup>116</sup> Véase Manuel Martorell, Jesús Monzón, líder comunista olvidado por la historia.

El intra-autor indaga en la vida de Jesús Monzón, así como en su aportación a *Unión Nacional* para lograr consolidar la organización guerrillera en suelo español. Sin Monzón, dice el intra-autor, no hubiera sido posible “los dos grupos guerrilleros que el 25 de febrero quedaron citados junto a unas barcas-columpio para matar a unos hombres desconocidos” (La noche 67). Junto a la organización guerrillera en suelo nacional destaca el papel central que le atribuye el intra-autor a Monzón en la histórica invasión frustrada que tuvo lugar en el Valle de Arán. Dice el intra-autor que lo de la idea de invadir España parece que “partió del mismo Stalin, o de la Pasionaria. Como salió mal, nadie se quiso hacer responsable de ella, pero la llevó a cabo, de manera indubitable, Monzón” (La noche 75). El fracaso de esta invasión, así como otras cuestiones internas en el partido provocaron, según el intra-autor, la desgracia de Monzón. La conspiración contra Monzón, parte según el intra-autor, en principio de Santiago Carrillo y otros dirigentes del partido comunista en Francia. Para Carrillo, “Monzón era un iluso que no sólo creía en una sublevación popular, sino que para activarla llegó a crear un complot monárquico y una red diplomática decorativa e inoperante” (La noche 135). Carrillo, dice el intra-autor, no hizo más que aprovecharse de la desafortunada detención de Monzón para poner en práctica una política de acción, que según el intra-autor no era más que un calco de lo que había promulgado Monzón con antelación: “Carrillo hablaba en 1945 el mismo lenguaje que Monzón, y la consigna, en la dialéctica joseantoniana de las pistolas, estaba calcada de otros papeles redactados por Monzón seis meses antes” (La noche 135). Mediante lo que parece en principio una exhaustiva labor de indagación, el intra-autor desmitifica la figura del líder comunista Santiago Carrillo acusándole directamente de la caza de brujas que el partido comunista llevó a cabo contra Jesús Monzón. A través de este perfil detallado, el intra-autor vindica la memoria de Jesús

Monzón, invitando al lector a indagar sobre el carismático dirigente comunista, así como a investigar más a fondo en el papel de Santiago Carrillo en la política interna del partido en el exilio. A continuación se explora la recuperación de la memoria colectiva en La noche de los Cuatro Caminos.

El tipo de realismo exhibido en La noche de los Cuatro Caminos, al igual que el realismo de Soldados de Salamina, se concentra en plasmar la recuperación de sucesos históricos de un pasado confuso, con el fin de clarificar o comprender mejor el pasado histórico. En estas dos novelas, la historia se recupera gracias a la aparición de documentos que se convierten en catalizadores de la indagación. Gracias a estos documentos, y a la aportación de los testimonios de varios testigos, se establecen lugares de memoria de vital importancia para la recuperación de la memoria colectiva. Para estos autores, la recuperación de estas microhistorias, que atañen a grupos históricamente reprimidos, posibilita una aproximación innovadora a una historia fosilizada por posturas totalizadoras, es decir, que estas novelas se escriben con la necesidad de recuperar una historia silenciada u olvidada por la política de la desmemoria, o la amnesia voluntaria. Javier Cercas apuntaba en Soldados la necesidad de revisar el pasado, de cuestionarlo, ya que con el pacto de no agresión entre las diferentes fuerzas políticas quedaron muchas cuestiones sin resolver. Andrés Trapiello adopta la misma postura que Cercas al afirmar que “en 1977 se buscó una imagen feliz para ese pasaje de nuestra historia: pasaremos la página; pero en realidad se cerró el libro, y demasiado deprisa” (EPS 148). Como Cercas, Trapiello reconoce que quedan muchas cuestiones por resolver y gracias a la aparición “fortuita” de estas microhistorias, en la actualidad existe la posibilidad de cuestionar ese pasado ya que “el azar ha querido abrirlo de nuevo y mostrarnos una chabola, 10 rostros inmensamente tristes y una minerva, único

testimonio de que aquello fue la historia de David contra Goliat” (EPS 148). Al volver a indagar en estas historias vedadas en parte por el pacto de la Transición se vuelve a abrir la posibilidad de que las nuevas generaciones de escritores puedan enfrentarse y cuestionar la realidad histórica reconociendo los múltiples obstáculos que impedían un acercamiento ético y objetivo a dicha realidad. Es cierto, sin embargo, que enfrentarse a esta realidad histórica desde esta nueva perspectiva conduce a la aparición irremediable de conatos de resentimiento. El propio intra-autor reconoce esta posibilidad cuando se entrevista con el policía y se pregunta por qué está “llamando a alguien que había sido un torturador, en absoluto diferente a los oficiales de la GESTAPO, ni mejor ni peor que ellos, con los mismos métodos, sirviendo a igual señor, su mero calco” (La noche 246). Sin embargo, el propio intra-autor advertía en el prólogo, la postura a adoptar a la hora de enfrentarse al pasado tiene que ser una postura de piedad y perdón, si se quiere indagar en el pasado histórico, sin olvidar, por supuesto, la premisa principal que no es otra que la de vindicar la memoria de lo reprimido y su exposición para el imaginario colectivo.

Como hacía Javier Cercas en Soldados, Trapiello recurre al testimonio de los vivos para recuperar la memoria de los muertos. En relación a su entrevista con Hilario Casín, dice Trapiello en su artículo que “las historias tiran unas de otras, y los muertos delegan en los vivos para que éstos acaben de contar lo que quedó interrumpido” (EPS 148). Como Jaime Figueras en Soldados, Hilario Casín se convierte en un testigo para contar la historia interrumpida de su hermano Juan Casín. Asimismo, el intra-autor reconoce que incluso con la muerte de los testigos, la historia se perpetúa porque siguen quedando los documentos como la “Información Especial N° 48” que tarde o temprano hacen acto de presencia para reactivar la memoria colectiva:

Hilario Casín ha muerto también, hace dos años. Poco a poco van borrándose las huellas de todos ellos. Quizá por esa razón apareciera un día de forma casual la “Información Especial”. Si fuéramos de la escuela de Juan Larrea quizá no viéramos azar por ninguna parte, y sí una ciega combinación de todas las fuerzas oscuras de la naturaleza, tiempo y espacio, para llevar ese documento a nuestras manos. (La noche 93)

En la reconstrucción de la historia se produce una selección que inevitablemente relega al olvido sucesos que tarde o temprano se produce “a return of the repressed, that is, a return of what, at a given moment has become unthinkable in order for a new identity to become thinkable” (Certeau 4). El intra-autor de La noche recupera después de más de cincuenta años parte de lo que había sido desechado en la reconstrucción del pasado histórico nacional. Lo que ha sido reprimido, afirma de Certeau puede presentarse “on the edges of discourse or in its rifts and crannies” (4). El proceso sumario que el intra-autor encuentra en la Cuesta de Moyano después de múltiples casualidades, es un ejemplo paradigmático para explicar cómo tarde o temprano lo reprimido recupera el protagonismo, casi en los límites de marginalidad, para vindicar lo que le ha sido denegado históricamente. Historias como las que recoge La noche, dice el intra-autor que no han desaparecido por completo: “Dormirán a esta hora en unos polvorientos archivos” (EPS 150), hasta que encuentran la manera de salir a la luz, pues lo reprimido, los espectros del pasado, volviendo a la teoría de Derrida, tarde o temprano siempre regresan al presente histórico.

La noche de los Cuatro Caminos no sólo recupera el pasado para la memoria colectiva, sino que también se convierte en un recurso literario para impugnar las posibles incoherencias históricas establecidas por los vencedores. En lo que concierne al juicio sumario contra los inculpados dice el intra-autor que “durante el juicio se equivocó todo el mundo de nombres, fechas, detalles, imputaciones; el fiscal, el abogado defensor, el vocal ponente. Daba un poco lo mismo, porque lo que allí había sobre todo [...] era prisa por

ventilar el asunto cuanto antes” (La noche 275). Para el intra-autor el informe policial estaba salpicado de ribetes novelescos: “nuestro informante terminaba ese capitulillo de su ‘Información’, tan novelesca, como hubiera podido empezar Gorki una de las suyas” (La noche 115). La propia incoherencia en cuanto a los hechos recogidos en el informe policial incrementa el juego entre la ficción y la realidad inherente en la propia ficción. El intra-autor afirma al respecto, que la historia personal de Vitini, por ejemplo, no es del todo clara. A partir del momento que Vitini deja Francia existe una confusión “entre las declaraciones del propio Vitini y los historiadores que se han ocupado del maquis y de la historia del Partido Comunista” (La noche 131). Según el intra-autor, existen varias especulaciones sobre las actividades de Vitini, como las que hace Ruiz Ayúcar, que afirma que “Vitini llegó a Madrid en octubre de 1944” (La noche 131). El intra-autor refuta las declaraciones de Ruiz Ayúcar afirmando que “todo lo concerniente a Vitini en ese libro de Ruiz Ayúcar está siempre desafinado, con cosas que rozan la verdad, pero que se quedan o medio tono alto o medio bajo. Por ejemplo, cree que Vitini, después de montar una imprenta clandestina, organizó un primer grupo que se llamó ‘Cazadores de Ciudad’, cuando lo cierto es que la imprenta llevaba ya funcionando un tiempo cuando llegó y los grupos guerrilleros también” (La noche 132).

Como ocurría en Soldados de Salamina, reconstruir la historia en La noche de los Cuatro Caminos implica enfrentarse directamente a dos ideologías políticas distintas. El intra-autor parece en principio adoptar una postura ideológica neutral pues examina con sumo cuidado la crueldad exhibida por ambos bandos antes, durante y después de la Guerra Civil. El intra-autor relata con detalle el papel de represión y ataque antifalangista llevado a cabo en las famosas checas comunistas: “La experiencia de las checas fue pavorosa, pero no

tanto como la de los paseos o sacas de gente que eran tiroteados y arrojados a la cunetas” (La noche 54). Asimismo, el intra-autor reconoce que “los historiadores tienden a desconfiar, y con razón, del archivo de la Causa General:<sup>117</sup> la mayor parte de los testimonios sobre los que se funda fueron arrancados bajo tortura. Y, sin embargo, los hechos que recoge son, en la mayor parte de los casos, irrefutables” (La noche 55). El intra-autor expone con bastante objetividad cómo en ambos bandos se produjeron torturas y asesinatos sin sentido: “los relatos de quienes conocieron las checas son tan terroríficos como los de aquellos que sobrevivieron los campos de exterminio, con métodos de tortura tan refinados y sádicos que exceden cualquier consideración política. La gente que sufrió las checas no lo olvidaría fácilmente” (La noche 55). Sin embargo, el intra-autor reconoce que el número oficial de fusilamientos y torturados dista mucho de alcanzar las infundadas cifras que el franquismo utilizó como justificación para llevar a cabo una política de represión tras la finalización del conflicto armado y durante los años más inmediatos de posguerra.

Trapiello afirma en su artículo que el ataque contra la subdelegación de Falange Española sirvió como excusa falangista “para resarcirse de la marcha de los acontecimientos en la guerra, donde Alemania estaba siendo derrotada en todos los frentes, y estaban ávidos de chovinismo patriótico” (EPS 142). Para el intra-autor el asesinato de Mora y Lara en la subdelegación se convirtió rápidamente en una herramienta fascista de propaganda. Los tres periódicos que cubrieron las noticias del entierro, dice el intra-autor, “son triplemente elocuentes: en lo que decían, en lo que decían a medias, en lo que no decían” (La noche 182).

---

<sup>117</sup> El historiador Francisco Espinosa señala que la Causa General se trata de “un gran proceso judicial abierto por los vencedores de la guerra civil para informar ‘de los hechos delictivos y otros aspectos de la vida en zona roja desde el 18 de julio hasta la liberación’, comenzó oficialmente en abril de 1942, como una iniciativa del Ministerio de Justicia del gobierno español promovida directamente por Franco” (Agosto de 1936. Terror y propaganda: los orígenes de la Causa General)

Para el intra-autor los tres periódicos *Abc*, *El Alcázar* e *Informaciones*, “representaban en buena medida las fuerzas que sostenían el nuevo régimen” (La noche 183). Según el intra-autor “*Abc* mentía a sabiendas” (La noche 197), exhibiendo siempre su prepotencia y su influencia en la sociedad: “Tenemos la razón y tenemos el Poder” (La noche 247). Mientras que *Mundo Obrero*,<sup>118</sup> el periódico comunista en la clandestinidad, reconocía sin mayor trascendencia el ataque a la subdelegación, los periódicos del régimen exageraban los hechos a la vez que sembraban “oleadas de pánico” entre la población, vaticinando una inminente ofensiva armada comunista (La noche 185). No cabe duda de que la prensa oficial se encargó de movilizar a la población tras el ataque a la subdelegación. El intra-autor señala que las celebraciones fúnebres por los dos falangistas fueron totalmente desproporcionadas: “el duelo fue impresionante, jamás se había visto en Madrid un entierro al que hubiesen acudido doscientas cincuenta mil personas” como aseguraba la prensa del régimen (La noche 183). Dice el intra-autor que “si las cifras son exactas, que no debieron de serlo en absoluto, hablaríamos de una cuarta parte de la población de Madrid” (La noche 183).<sup>119</sup> El intra-autor comenta con ironía que “la puesta en escena de las honras fúnebres fueron wagnerianas, si podíamos encontrar algo wagneriano en aquel Madrid manchego” (La noche 184). El intra-autor desglosa con detalle el papel de la prensa y la propaganda para justificar una cruel represión que el régimen fascista puso en marcha y que desató injustificadas acciones de

---

<sup>118</sup> Con relación a la prensa clandestina, ésta, dice el intra-autor, “tenía que ver más que con la revolución con el famoso mundo de los prestigitadores, porque se trataba de sacar realidades donde no había nada” (La noche 109)

<sup>119</sup> El intra-autor Trapiello recurre a la parodia para denunciar y a la vez ridiculizar las posturas y el discurso del régimen. En Hutcheon señala que la parodia “is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive” (A Theory of Parody 35). Trapiello no sólo parodió el discurso nacionalista sino también el discurso monolítico del Partido Comunista, y en especial, el discurso ideológico y político de Santiago Carrillo.

tortura y fusilamientos, incluso cuando los implicados no tenían ninguna relación directa con los guerrilleros, como fue el caso de Hilario Casín.

Como en Soldados, el juego de la intertextualidad aparece en La noche desde el comienzo de la narración y se mantiene durante todo el relato. En La noche aparece la parodia intertextual para mostrar el proceso de escritura, así como ciertas técnicas narrativas, como el juego cervantino del hallazgo fortuito. Asimismo, se produce un juego intertextual que pone de manifiesto los distintos discursos empleados dentro de la narración. Destacan las menciones de libros históricos sobre el maquis como el “imprescindible y poco fiable” — pues le falta, según el intra-autor, “las muy importantes ‘Instrucciones’ para la organización del movimiento guerrillero en el monte y en el llano”<sup>120</sup> (La noche 120)— El maquis en sus documentos, complemento de El maquis en España del general Aguado Sánchez, tan exhaustivo como parcial” (La noche 120). También se menciona el libro de un maquisardo, José Gros, Abriendo camino (La noche 85). Abundan las menciones en el prólogo a novelistas conocidos, entre los que destacan Cervantes o Dickens, Tolstoi, Baroja, o el propio Sánchez Mazas. Se menciona por ejemplo a “Vázquez Montalbán, en el prólogo de la novela Gente de abajo, de la militante comunista Juana Doña” (La noche 12). El intra-autor señala que el elocuente informe policial “está tan bien escrito que piensa uno de inmediato en aquellos escritores que, como Cela, se ofrecían de soplonos a cambio de un plato de lentejas” (La noche 24). Como se menciona arriba, el intra-autor Trapiello recurre a la intertextualidad no sólo para parodiar el discurso histórico nacionalista sino también para parodiar a algunas de las figuras históricas que mantuvieron una relación estrecha con el régimen, como es el

---

<sup>120</sup> En este documento se explican las razones para la formación de la guerrillera. El intra-autor nos dice, citando el documento, que los guerrilleros estaban llamados, entre otras cosas, a realizar la una gloriosa empresa de “derribar a Franco y Falange, y rescatar la libertad e independencia de España” (La noche 121).

caso de Cela. Como en Soldados, el recurso de la intertextualidad permite también potenciar el efecto de verosimilitud que propone el intra-autor desde un principio y que se sustenta en el sumario policial. Pero, el propio sumario, unido a la mención explícita de otros autores y libros ponen a la vez de manifiesto el carácter metaficticio del propio texto, es decir, su condición de artificio, tal como ocurría en Soldados de Salamina.

#### **4. Testimonio y escritura femenina en La voz dormida**

La voz dormida, última novela de Dulce Chacón, cierra el primer apartado de esta tesis. Posiblemente esta novela de Dulce Chacón haya acaparado la atención del lector y la crítica, en parte, por la repentina muerte de la autora en diciembre de 2003. No obstante, se justifica su presencia en este apartado por la riqueza temática y los paralelos históricos, autobiográficos y testimoniales que comparte con las dos novelas anteriores. Al contrario que ocurría en las dos de Cercas y Trapiello, en la novela de Dulce Chacón no aparece reflejado el recurso de la auto-ficción. La narración en La voz dormida corre a cargo de una narradora omnisciente que reconstruye la historia del sufrimiento, la lucha y el valor de un grupo de mujeres republicanas encarceladas en la prisión de Ventas, algunas de ellas condenadas a muerte. Pero también La voz dormida cuenta la historia personal de muchos hombres y mujeres que pertenecieron a la guerrilla del monte, o a la del Llano. El tratamiento literario que hace la autora de un hecho histórico, es decir, la reconstrucción ficticia de unos sucesos basándose principalmente en la memoria histórica a través de los testimonios de las mujeres encarceladas, así como la inclusión de una documentación dentro de la narración, implica, como en las dos novelas anteriores, un énfasis en la recuperación de la memoria colectiva, empleando el mismo juego textual de Cercas y Trapiello. En una entrevista Chacón explica el proceso seguido en la construcción de su novela:

Lo que he hecho ha sido ficcionalizar la realidad, he cogido pedazos de realidad y los he incorporado a la novela. La línea argumental de la novela es ficticia, pero el tiempo en el que se desarrolla es real. Las penurias están documentadas en hechos reales. He construido una verdad a medias sobre el

hecho de una verdad completamente auténtica. Es la primera vez que mezclo ficción y realidad.<sup>121</sup>

Como se observa, Chacón emplea el mismo recurso retórico, la simulación de segundo orden, partiendo de un hecho real, la prisión de Ventas, para borrar la frontera entre lo real y lo ficticio, es decir, para construir su ficción teniendo en cuenta el papel de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado. Sin embargo, el proceso autoconsciente de la escritura —que manifiesta el carácter metaficticio de las novelas de Cercas y Trapiello—, así como indagación para poder reconstruir la historia no se hace explícito en la narración, aunque al final de la narración aparece un epílogo donde se mencionan las fuentes empleadas por la autora: “Gran parte de esta novela se la debo a una cordobesa de ojos azulísimos. A Pepita, que sigue siendo hermosísima” (La voz dormida 385). Tras esta primera mención, la autora provee una lista de dos páginas más en la que hace una relación de las personas con sus nombres propios —otras prefieren el anonimato— y que tuvieron una relación directa con las protagonistas, o vivieron de cerca los acontecimientos.

Los testimonios y la documentación empleados por la autora permiten recuperar aquella versión del pasado histórico que los perdedores no habían podido ofrecer a causa de la represión franquista y el pacto de silencio de la transición. En otra entrevista que la autora mantuvo en marzo de 2003, Chacón señala que su novela es un “homenaje a los republicanos y republicanas que perdieron la guerra, es decir, a la gente que no tuvo la oportunidad de contar su historia, la que a mí no me habían contado”.<sup>122</sup> Como ocurría en las novelas anteriores, Chacón se propone reconstruir el pasado a través de la recuperación de la memoria, y no tanto a través del hecho histórico oficial. La autora dice:

---

<sup>121</sup> Véase Santiago Velázquez Jordán <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>>.

<sup>122</sup> Véase José Antonio Domínguez <<http://www.rebelion.org/cultura/dulce230303.htm>>.

Estuve cuatro años y medio documentándome. Hablé con historiadores, visité bibliotecas y hemerotecas, pero lo más importante fueron los innumerables testimonios que recogí en pueblos y ciudades. Estos testimonios son la base fundamental de la estructura narrativa, diría que la carnalidad de la novela y, por lo tanto, la que le presta más emoción, aunque los personajes son ficticios en un entramado de acontecimientos reales.<sup>123</sup>

Dulce Chacón afirma que lo que al principio surgió como una inquietud personal motivada por “conocer la parte de la historia arrinconada y que no conocíamos”, se convierte durante la indagación en una inquietud generalizada, ya que la reconstrucción de la historia “permitía dar voz a gentes que no habían podido hablar hasta entonces”, y por lo tanto, reconoce la autora, su novela no es sólo suya, “sino también de los hombres y mujeres que me dieron con total generosidad sus testimonios”.<sup>124</sup> Esta afirmación de la autora coincide plenamente con el comentario que hacía Javier Cercas en Soldados, cuando afirma que su cometido como novelista es canalizar la historia de otros, es decir, servir como intermediario entre los testimonios de los testigos y el público lector.

En La voz dormida, al igual que en las dos novelas arriba analizadas, la recuperación de la historia es posible gracias a los testimonios orales de muchos de los protagonistas. No obstante, resalta en la novela de Chacón el proceso de la escritura como fuente testimonial para perpetuar la historia, incluso después de que los protagonistas hayan desaparecido por completo. En este sentido, el papel de Hortensia<sup>125</sup> es central para la recuperación de la memoria, pues, al igual que había hecho Sánchez Mazas con su diario, Hortensia recoge también en sus diarios sus experiencias cotidianas dentro de la prisión hasta el momento de

---

<sup>123</sup> Ibid

<sup>124</sup> Ibid

<sup>125</sup> Paradójicamente, el personaje de Hortensia no tiene un referente empírico real. Dulce Chacón ha manifestado en varias entrevistas que Hortensia es un personaje de ficción inventado, que emula a los muchos casos de mujeres que en la realidad sí que sufrieron la misma suerte que esta condenada a muerte. Véase Santiago Velázquez Jordán <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>>.

ser fusilada. Como ocurría con el diario de Sánchez Mazas, el diario de Hortensia se convierte en un lugar de memoria.<sup>126</sup> Hortensia registra en su diario todo lo que sucede a su alrededor: “Escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas [...] Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar [...] Escribe que Elvira se ha puesto buena y que la galería entera está castigada [...] Escribe y escribe mientras Reme la peina” (La voz 53). Como afirmaba Nora, la memoria se adhiere a lugares que la perpetúan. En este caso, el diario de Hortensia permite conservar intacto su testimonio y su memoria para futuras generaciones, entre las que se encuentra su hija. Pero además, la escritura también le otorga una voz dentro de la prisión. Es cierto que la escritura que emplea Hortensia es una escritura de la que se ha apropiado el hombre y, que Hélène Cixous encuadraría dentro de “una economía de la propiedad”,<sup>127</sup> una economía contaminada por lo masculino. Esto se manifiesta por el simple hecho de que Hortensia aprende a escribir imitando la caligrafía y sintaxis que le enseñan otros guerrilleros en el monte. Paradójicamente, esa escritura contaminada por lo masculino es la que le va a dar una voz dentro y fuera de la prisión.

Cuando Hortensia es fusilada su voz no desaparece, ni queda silenciada, sino que atraviesa las puertas de la prisión para poder dar testimonio de su vida y de su lucha:

---

<sup>126</sup> Ulrich Winter señala que en el caso de España hay que analizar con cuidado el concepto de lugar de memoria, pues “Los posibles lugares de memoria españoles están atravesados por las fisuras de diversas memorias colectivas: las memorias de las ‘dos Españas’, por un lado y, por otro, de las múltiples naciones e identidades culturales” (23). En este caso, el diario de Sánchez Mazas y los diarios de Hortensia son dos lugares de memoria que se oponen ideológica, política y culturalmente.

<sup>127</sup> Véase Hélène Cixous en Vivre l’orange. Paralela a esta idea del discurso masculino dominante, Sidonie Smith indica que también el concepto de “autobiografía formal” (los trabajos escritos por hombres), son “uno más de los discursos culturales que aseguran y textualizan las definiciones patriarcales de la mujer como el ‘otro’, a través de las cuales el hombre descubre y perfecciona su propia forma” (93). Smith continúa diciendo que tradicionalmente las contribuciones autobiográficas de mujeres se han interpretado como “una contaminación [...] al mismo canon autobiográfico; sus trabajos se tachan de anómalos [...] o bien se los silencia o alaba en tanto en cuanto imiten modelos masculinos y perfeccionen, por tanto, la imagen del hombre” (95). Para Smith, se hace necesario realizar una revisión que exponga la relación entre la autobiografía y el hombre “poniendo especial atención en la represión de la mujer y en la ideología del individualismo” (95).

“Hortensia se quitó los pendientes y se los dio a Mercedes, ocultó en la toquilla sus dos cuadernos azules y el documento de su sentencia, y le rogó a la funcionaria que recogiera su bolsa de labor [...] y se la entregara a su hermana” (La voz 220). Pepita descubre que junto a los cuadernos de su hermana también hay una carta para ella en la que le da instrucciones sobre los cuadernos y cómo cuidar de su hija: “Pepita lee una y otra vez los diarios de Hortensia. Una y otra vez. Un día y otro [...] Pepita cuenta las páginas de los cuadernos azules y las veces que las ha leído para Tensi, mientras Tensi crece” (La voz 232). Cuando Tensi, la hija de Hortensia, crece ella toma el relevo de su tía y lee por sí misma las palabras de su madre: “Ahora Tensi los lee sola. Hace tiempo que los lee sola, y también los ha aprendido de memoria” (357). Como apuntaba Halbwachs, la memoria siempre es una construcción social colectiva que aunque parte en principio de un individuo, en este caso Hortensia, sólo llega a adquirir sentido cuando es compartida con un grupo o colectividad (Pepita y Tensi): “While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember” (48).<sup>128</sup> A través de su testimonio escrito, es decir, a través de su memoria, Hortensia contribuye a crear una memoria colectiva que hereda sobre todo su hija y que se perpetuará para generaciones futuras. De esta manera, las consignas ideológicas y políticas de Hortensia y Felipe se transmiten en la memoria de Tensi (y de otros guerrilleros): “lucha, hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida” (La voz 355). Aunque Pepita se opone, Tensi decide afiliarse al Partido Comunista y vindicar así la memoria de sus padres.

---

<sup>128</sup> “It is of course individuals who remember, not groups or institutions, but these individuals, being located in a specific group context, draw on that context to remember or recreate the past” (Coser 22).

La influencia que ejerce Hortensia con su voz no se limita al entorno familiar, sino que también se extiende entre el resto de las reclusas. Cuando Tomasa y algunas de las reclusas intentan llevar a cabo una huelga de hambre para protestar por su precaria situación dentro de la prisión, Hortensia toma la palabra para disuadir al resto de las presas y, recordarles su misión dentro de la prisión: “Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir [...] Para contar la historia, Tomasa [...] Resistir es vencer” (La voz 123). Tras el fusilamiento de Hortensia, Tomasa, la única presa que no ha desvelado la verdadera razón por la que se encuentra presa, rompe su silencio haciendo suya las consignas que un día fueron de Hortensia:

Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Acurrucada en su dolor a oscuras, en su celda y en silencio, se niega a dejarse vencer. Nuestra única obligación es sobrevivir, había dicho Hortensia en la última asamblea a la que ella asistió. Sobrevivir [...] Y contar la historia, para que la locura no acompañe el silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas [...] Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. (La voz 213)

Durante años Tomasa ha reprimido la memoria pero la desesperación y el recuerdo de Hortensia son los catalizadores de esta ruptura de silencio: “es hora de que Tomasa cuente su historia. Como un vómito saldrán las palabras que ha callado hasta este momento [...] Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos había muerto” (La voz 214-15). La voz dormida a la que hace alusión Tomasa puede interpretarse como uno de los mecanismos auto-impuestos por los perdedores y que inevitablemente contribuían a la instauración de la desmemoria o del olvido en el imaginario nacional. No obstante, lo que ha sido reprimido voluntariamente, los espectros del pasado de los que habla Derrida, tarde o temprano encuentran la manera de ver la luz. En la soledad de su celda, Tomasa revela al lector como a su “nuera y a sus cuatro

hijos los tiraron desde el puente de Almaraz ante sus propios ojos” (La voz 214). Tomasa se convierte en testigo para mantener viva la memoria de los que ya no están, para poder llegar a contar su historia, como habían vaticinado una vez “los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua” (La voz 216). Hortensia se convierte en catalizadora de su propia historia, pero además, funciona como catalizadora en la historia de Tomasa, que junto a Pepita y Tensi, toma el relevo para inmortalizar en la memoria colectiva lo sucedido a los perdedores: “Porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez” (La voz 215). Sin embargo, como el mismo Cercas afirmaba, el recordar la muerte de los que ya no están impide que la memoria de éstos desaparezca por completo, es decir, que sufran una segunda muerte, la del olvido. Como apuntaba Jo Labanyi anteriormente, obviar la presencia de los espectros, implica perpetuar la amnesia, es decir, ignorar la responsabilidad y la deuda con el pasado histórico.

La voz dormida es ante todo un relato donde se tematiza explícitamente la necesidad de recobrar la memoria de aquellas personas que aún poseen un testimonio necesario para una re-construcción más completa del pasado histórico. Dulce Chacón coincide con Cercas y Trapiello cuando reconoce que estas historias necesitan ser contadas, pues sin ellas, “la memoria colectiva está incompleta”.<sup>129</sup> No obstante, lo que distingue a esta novela de las dos anteriores es quizás el énfasis que hace la autora en el hecho de que la restitución de la memoria se hace desde el punto de vista de una voz femenina, lo que significa que la autora no sólo logra una recuperación histórica de la memoria, sino que también reivindica el papel protagonista que debe ocupar la mujer a la hora de escribir el pasado histórico español.

Es necesario señalar el protagonismo de la mujer, no sólo en las cárceles sino también en el maquis y en la lucha clandestina, o como apoyo fundamental en

---

<sup>129</sup> Véase Luis García <<http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>>.

la sociedad del vencido. El papel de la mujer ha sido tratado siempre como secundario, y ninguna novela hasta hoy había recogido su lucha.<sup>130</sup>

La narradora tematiza esta idea a través de la figura de Elvira. Cuando Elvira escapa de la prisión de Ventas huye al monte con su hermano Jaime (Paulino) y comienza a hacer la guerrilla. Mateo (Felipe), lugarteniente de Jaime, éste último apodado entre los guerrilleros como el Chaqueta Negra, rechazaba la idea de que las mujeres estuvieran en el monte, a pesar de que Elvira “había demostrado que era valiente [...] Era lista [...] Tenía formación política, mucho más avanzada que la mayoría de los guerrilleros [...] Y en la escuela de campaña daba clases a los hombres que no sabían leer ni escribir” (La voz 262). No obstante, “era mujer, aunque pareciera un muchacho, y las mujeres no deben andar como gatas salvajes por el monte [...] La aceptaba, porque le hablaba de Tensi” (La voz 262). Elvira, no obstante, reconoce y defiende el papel que debe tener la mujer dentro de la República: “Si te crees que yo voy a casarme para llevar limpio a mi marido estás tú bueno. El que quiera ir de limpio que se lave la ropa. No has aprendido nada de la República, Mateo, los tiempos de los señoritos se acabaron” (La voz 263). Elvira le recuerda a Mateo que la República enseña “que los hombres y las mujeres somos iguales, a ver si te enteras” (La voz 263). La respuesta irónica de Mateo, la cual no se hace esperar, denota claramente la actitud de rechazo y de menosprecio que tiene el hombre hacia el ideal de igualdad que expresan muchas mujeres, entre ellas Elvira: “¿Iguales para qué, para lavar la ropa?” (La voz 263). Elvira, a pesar de su juventud, no se amilana y pasa al contraataque diciéndole a Mateo que entre otras cosas, las mujeres han adquirido un derecho constitucional que les otorga la posibilidad de opinar: “Y para votar, por ejemplo, que para algo nos dieron el sufragio” (La voz 263). Dulce Chacón pone de manifiesto que la participación activa de la mujer en la lucha guerrillera, su paso por

---

<sup>130</sup> Véase José Antonio Domínguez <<http://www.rebelion.org/cultura/dulce230303.htm>>.

la cárcel, y sobre todo su experiencia personal dentro del conflicto puede proveer una visión innovadora para escribir el pasado histórico que debe ser contada y validada.

Las tres novelas parecen coincidir cuando se trata de esgrimir una aproximación moral a la historia que cuentan. Al igual que Cercas y Trapiello, Dulce Chacón ha manifestado que su escritura implica siempre un compromiso moral con la historia: “Soy autora comprometida. Quien lea mis libros comprobará que escribo desde un compromiso moral”.<sup>131</sup> Este compromiso moral, como ocurría en las dos novelas anteriores, pasa por indagar en la historia en un intento de recuperar, en lo posible, lo que falta para poder completar la historia con ciertas garantías, pues “durante sesenta años, los vencedores mostraron sus heridas. Sin embargo los vencidos se han visto obligados a ocultarlas, y no han sanado [...] Ahora, afortunadamente, la necesidad de la memoria histórica completa es un hecho”.<sup>132</sup> Completar esta memoria histórica no es tarea fácil, ya que como arguye la autora, quedan aún heridas por cicatrizar. No obstante, afirma la autora, al intentar reconstruir la historia la postura a seguir debe ser una de comprensión y entendimiento: “Hay que establecer una conversación, no una discusión para recuperar la memoria de aquellos que no han tenido el derecho de expresar sus propios recuerdos y, de este modo, recuperar la memoria histórica”.<sup>133</sup> Dulce Chacón afirma que las personas entrevistadas no buscan revancha, y que además “no existe rencor, pero tampoco olvido. Su memoria, dignidad, convicciones e ideales están intactos. Existe mucho dolor, pero no rencor ni siquiera en las personas que dicen que no perdonan. También puedo dar testimonio de que todas se sienten

---

<sup>131</sup> Ibid

<sup>132</sup> Ibid

<sup>133</sup> Ibid

injustamente olvidadas”.<sup>134</sup> Como ocurría en Soldados y La noche, la mayor inquietud de los supervivientes, y de los que ya no están para contarlos, en La voz dormida sea evitar que se borre para siempre de la memoria colectiva, es decir, que caiga en el olvido, el recuerdo de su presencia en la historia. Como apuntaba Julita Conesa, una de Las Trece Rosas —en una carta de despedida a su madre que la narradora reproduce íntegramente en La voz— lo fundamental no es llorar ante la desgracia de su muerte, sino más bien asegurarse a toda costa de “que [su] [...] nombre no se borre en la historia” (La voz 199). El compromiso moral de los autores implica entre otras cosas atender los deseos de aquellos testigos que han contado su historia, como el caso de Hilario Casín en La noche, o de Jaume Figueras en Soldados. Su petición era simple pero clara: contar la historia para que se sepa y no se olvide la memoria de los muertos. Dulce Chacón ha recibido esta misma petición de los testigos que le relataron la historia. Dice la autora que “una mujer de Gijón [...] me rogó que contara la verdad” (La voz 387). La autora acepta ese compromiso y como ocurría en Soldados, la publicación de la novela, representa tal vez una victoria pírrica para muchos de los testigos que contribuyeron a la reconstrucción de la historia. Dice la autora que al leer la novela las protagonistas “se han emocionado mucho, para ellas, que lo perdieron todo, ha sido como ganar una batalla, la de recuperar la voz y la dignidad”.<sup>135</sup> Como en Soldados y La noche, la novela de Dulce Chacón se convierte en un tributo para todos aquellos cuya voz fue silenciada de una manera u otra, y además se convierte en una reivindicación para la mayoría de mujeres y hombres que directa o indirectamente aparecen retratados de forma ficticia en La voz dormida.

Al igual que en Soldados y La noche, la novela de Chacón se convierte en una reconstrucción literaria de un suceso real. En La voz dormida, el juego de la simulación se

---

<sup>134</sup> Ibid

<sup>135</sup> Ibid

sustenta precisamente porque aparecen referentes reales que sostienen la narración dentro de los límites de la verosimilitud. Estos referentes reales abren la puerta al juego de la simulación de segundo orden. En la narración se hace a menudo hincapié en el papel tan significativo que desempeñan las presas dentro de la cárcel a la hora de apoyar a la guerrilla y la causa del partido: “Hacía tiempo que el taller de Ventas aprovisionaba de ropa de abrigo a la guerrilla. Reme había descubierto la forma de engañar a la funcionaria que contaba la tela, el hilo y el tiempo que se empleaba en confeccionar una pieza” (La voz 252). La narradora tematiza en repetidas ocasiones la estrecha vigilancia a la que se someten las presas, acrecentándose incluso esta vigilancia a través de una reclusa, la chivata, que se transforma en los ojos y oídos de las funcionarias cuando éstas no están presentes: la chivata siempre está “ávida por encontrar cualquier información que le sirva de moneda de cambio” (La voz 34). Las operaciones clandestinas se coordinan desde el exterior, lo que significa que las presas han logrado establecer una vía de comunicación burlando la vigilancia a través del ingenio: “Tomasa advierte a Sole, porque hace un mes que Sole mordió un pimiento y se llevó en la mordida la mitad de un *Mundo Obrero*, escrito en papel biblia” (La voz 245). Dulce Chacón admite que la invención de estos sucesos para burlar la vigilancia dentro de las cárceles parte de una referencia en un hecho real. En lo que atañe a *Mundo Obrero*, dice la autora que le contaron que “en la cárcel de Segovia los militantes comunistas pudieron burlar la censura y los registros para pasar en una cajetilla de tabaco un ejemplar de *Mundo Obrero* en miniatura escrito en papel biblia”.<sup>136</sup> La autora parte de un referente real —el hecho de que durante la posguerra los presos comunistas en las cárceles se las ingeniaban para burlar la rígida vigilancia a la que eran sometidos— para elaborar un suceso que, aunque es

---

<sup>136</sup> Véase José Antonio Domínguez <<http://www.rebelion.org/cultura/dulce230303.htm>>.

totalmente ficticio, cae dentro de los límites de la verosimilitud al estar siempre reforzado por un referente real.

En La voz dormida, la reiterada mención de referentes reales dentro de la narración facilita el juego de la simulación. Destaca sin duda el paralelo que la narradora establece entre las protagonistas de La voz dormida, y otras presas, entre ellas Las Trece Rosas: “La mujer que iba a morir [Hortensia] escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella la van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece. Trece, como las menores que fusilaron el cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve, como Las Trece Rosas (La voz 53). Comenta la narradora que Reme y Elvira “estaban en prisión de Ventas el tres de agosto de mil novecientos treinta y nueve, cuando regresaron del juzgado número ocho las trece menores. Y recuerdan que una de ellas se colocó las medias antes de salir hacia la capilla, y otra se cortó las trenzas” (La voz 197). Al partir de un referente real —el suceso que narra el proceso y fusilamiento de Las Trece Rosas— la narradora puede situar, jugando con la simulación, a Reme y Elvira en el mismo lugar y al mismo tiempo que las trece menores. En el epílogo de La voz dormida, Dulce Chacón revela que fue en realidad Isabel Sanz Toledano la que “compartió celda con Las Trece Rosas” y, que a través de una variada documentación sobre el caso, entre la que se encuentra el libro de Giuliana di Febo, o las cartas de Julita Conesa—una de ellas reproducida dentro de la narración—, la autora logró reconstruir la historia de este suceso (La voz 386).

En La voz dormida sobresale la aparición de referentes reales directamente relacionados con la organización de la guerrilla del Llano, la ofensiva armada contra el fascismo y los conflictos internos en la dirección del PCE como ocurría en La noche. La

narradora tematiza además la lucha ideológica entre los principales partidos de izquierda y la falta de unión y compromiso para conseguir una lucha conjunta y eficaz. Cuando los presos políticos, comunistas, anarquistas y socialistas, unidos siempre bajo el estandarte de UNE, mantienen sus asambleas y reuniones en la prisión de Burgos donde está preso Jaime, los temas del orden del día giran en torno a las cuestiones arriba mencionadas: “La responsabilidad de Santiago Carrillo en la retirada del Valle de Arán, el protagonismo excesivo de Jesús Monzón, su imprudencia, y el optimismo desmesurado y la ausencia de estrategia de la UNE para una invasión” (La voz 329). Los guerrilleros discuten entre sí las causas que provocaron el fracaso de la invasión y la guerrilla, así como la falta de apoyo popular e internacional arguyendo entre otras cosas que es el PCE y a su afiliación político-ideológica con la Unión Soviética, lo que imposibilita el éxito de la izquierda en España: “Si no fuera porque todo el mundo piensa que, si la República vuelve, el Gobierno sería para vosotros, [los comunistas] nadie temería un satélite de la Unión Soviética en el sur de Europa” (La voz 328). La mención de estos referentes reales favorecen el juego de la simulación al permitir insertar personajes ficticios dentro de lo puramente histórico, así por ejemplo la narradora comenta que “Jaime se reunió con Jesús Monzón en una bodega de Ave María para preparar la ofensiva del Valle de Arán” (La voz 320). La autenticidad del hecho, es decir, la preparación y ejecución fallida de la invasión, así como la participación activa de Jesús Monzón, hacen verosímil la presencia de Jaime en el suceso.<sup>137</sup>

La inserción de la documentación no sólo facilita la simulación, sino que también aumenta el efecto de verosimilitud incluso cuando la reproducción de dicha documentación

---

<sup>137</sup> Gil Casado señala que en la lista de agradecimientos que menciona Dulce Chacón en las páginas finales de su novela, la autora omite “nombres que serían imprescindibles para redactar *La voz dormida*. No hay mención alguna de Eva Forest que estuvo en Ventas con su hija, ni de los testimonios escritos de Lidia Falcón que en 1975 estuvo en Yeserías, y en 1973, en La Trinidad, de Barcelona” (“Dulce Chacón y la novela” 92).

se lleva a cabo mediante un recurso de impresión muy elemental. Mientras que en La noche, y también en Soldados, la reproducción de la documentación se hacía mediante la inserción de fotocopias de los documentos en cuestión, en La voz dormida, la documentación aparece reflejada mostrando un aspecto mecanografiado. Entre la documentación presentada destaca el parte oficial de guerra donde Franco proclamaba el fin de la guerra y la derrota del ejército rojo; el documento de la sentencia de pena de muerte de Hortensia —que llegará a manos de Pepita tras el fusilamiento de Hortensia—; el acta de constitución de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría; el indulto que el Gobierno extendió coincidiendo con el año Jacobeo; y el documento que recoge las instrucciones de la libertad condicional de Jaime tras ser puesto en libertad en 1963. La autora menciona que al entregar su manuscrito para la editorial los documentos que formaban parte de la narración “estaban en cursiva para destacar que eran reales”, sin embargo, la editorial le “sugirió que fueran textos mecanografiados para subrayar su temporalidad histórica”.<sup>138</sup> A pesar de que el aspecto y la presentación de la documentación difiere dependiendo de cada novela, el efecto que pretenden conseguir todos los autores es el mismo: ampliar la verosimilitud de lo narrado apoyándose siempre en una documentación real que funciona como referente para el juego de la simulación.

La inclusión prolífica de documentación, unida a la insistencia de los autores en recalcar la autenticidad del hecho narrado, motiva que en ocasiones surjan cuestiones críticas en cuanto a la condición genérica de estos textos. El empleo de datos y documentos históricos dentro de la narración tiende a hacer que la crítica se aproxime a estas novelas desde un punto de vista demasiado histórico, es decir, que llegue a tildar a estas narraciones de simples reportajes periodísticos, y no los contemple como lo que son, es decir, como

---

<sup>138</sup> Véase Luis García <<http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>>.

simples ficciones que se podrían catalogar como pertenecientes al subgénero de la novela histórica. Tanto Cercas como Trapiello problematizan explícitamente esta cuestión dentro de Soldados y en La noche. En La voz dormida, no se explicita este juego, aunque implícitamente su autora intenta crear el mismo efecto en el lector.

## 5. Identidad y memoria en Sefarad: una novela de novelas

*Torture becomes the total inversion of the social world, in which we can live only if we grant our fellow man life, ease his suffering, bridle the desire of our ego to expand. But in the world of torture man exists only by ruining the other person who stands before him.*

*Jean Améry (At the Mind's Limits 35).*

La segunda parte de este estudio se concentra en la novela de Antonio Muñoz Molina Sefarad: una novela de novelas. Sefarad<sup>139</sup> es posiblemente la obra más completa y exigente que ha escrito hasta la fecha Antonio Muñoz Molina, no sólo por su extensión, sino por otros factores entre los que destacan la multiplicidad de líneas temáticas y la diversidad espacial y temporal que confluye dentro de una misma novela. Muñoz Molina ha expresado, emulando a los autores de la primera sección de esta tesis, la necesidad de recuperar la memoria colectiva para equiparar el pasado a una época contemporánea.<sup>140</sup> Desde este punto de vista la temática que se plantea en Sefarad coincide en varios puntos con el primer grupo de novelas analizado anteriormente.<sup>141</sup> No obstante, Sefarad difiere en principio de las otras novelas pues la recuperación de la memoria colectiva no se limita a un grupo de ámbito

---

<sup>139</sup> Muñoz Molina emplea el título Sefarad para hacer alusión a la patria (España) de los judíos sefardíes expulsados en la época de los Reyes Católicos.

<sup>140</sup> Muñoz Molina ha manifestado en una entrevista que cuando habla de posturas totalizadoras del pasado lo hace “en parte, por recordar y recobrar la memoria de las personas que han sufrido, pero [...] también con una conciencia muy clara de que est[á] hablando del presente inmediato, es decir, ahora mismo están sucediendo matanzas, ahora mismo la gente está siendo humillada, está siendo acosada, ahora mismo hay historias de perseguidos y de rebeldes que hay que contar, y en ese sentido el presente se parece mucho al pasado y tiene lazos muy estrechos con él”. [http://www.contaminame.org/03contaminarte/tres\\_13.html](http://www.contaminame.org/03contaminarte/tres_13.html)

<sup>141</sup> En Sefarad destaca además, como en Soldados y La noche, el juego autobiográfico, el proceso autoconsciente de la escritura y el tratamiento literario del suceso histórico. Muñoz Molina emplea, como Cercas y Trapiello, el recurso de la autoficción. Así vemos que la narración la sustenta en gran parte la presencia de un intra-autor, que también se identifica con la figura real de Muñoz Molina. Por lo tanto, se empleará el término intra-autor para hacer referencia al intra-autor Muñoz Molina, principalmente en los capítulos 1, 5, 8, 11, 14, 16 y 17, donde se puede rastrear con bastante facilidad los elementos autobiográficos que revelan la presencia de dicho intra-autor.

nacional español, circunscrito casi siempre por el conflicto de la Guerra Civil y el posterior periodo de posguerra, sino que más bien se preocupa por englobar una problemática que afecta no sólo a un colectivo nacional, sino internacional. Si bien es cierto que en las novelas anteriores la problemática nacional que representaba la represión y persecución franquista llegaba a ramificarse hasta las fronteras de Francia, en Sefarad la problemática representada en la novela cruza muchas fronteras europeas. En otras palabras, en Sefarad se produce un deambular narrativo, que lleva al lector a través de diferentes entornos espaciales y temporales, separados incluso por varios siglos. Este deambular entre fronteras de países y continentes se convierte en un *leitmotiv*<sup>142</sup> central en la novela de Muñoz Molina.

Quizás la diferencia principal entre las tres novelas anteriores y Sefarad se produce por el hecho de que la recuperación de la memoria colectiva en Sefarad supone enfrentarse inevitablemente a uno de los acontecimientos históricos más impactantes de todo el siglo XX: el Holocausto, o *Shoah*, judío. Históricamente muchos críticos consideran el Holocausto como un fenómeno “genuinely and significantly unique and unprecedented” (Rosenbaum 1). En un estudio comparativo sobre el Holocausto y otros genocidios, Alan Rosenbaum señala que el Holocausto es un fenómeno social que ha sido tratado como “external to history and literally beyond the reach of human understanding” (1). El carácter irrepresentable que algunos atribuyen al Holocausto muchas veces se contrarresta con distintas aproximaciones y opiniones radicales sobre el suceso, las cuales, advierte Alan Rosenbaum, “may contribute unwittingly to the nihilistic impresión that any one view is as valid or invalid as any other view” (1). Rosenbaum pide cautela a la hora de aproximarse al fenómeno del Holocausto, pues se corre el riesgo de incurrir en posturas erróneas que puedan trivializar o “marginalize

---

<sup>142</sup> Muñoz Molina ejemplifica este deambular entre fronteras empleando con frecuencia la imagen del viaje en tren. Más adelante en el estudio se analizará este juego con mayor detalle.

or dilute its horror” (1). No obstante, Rosenbaum defiende a la vez la necesidad de normalizar el Holocausto “to influence responsible opinion about this matter in the future” (1).<sup>143</sup>

El Holocausto, “la solución final a la cuestión judía”<sup>144</sup> — no se limitaba simplemente al exterminio sistemático de judíos, sino que representaba, “the relentless persecution, enslavement, and murder of many millions more: Gypsies (or Roma, or Romani), Poles, Slavs, gays, the mentally ill, the handicapped, and political dissidents” (Rosenbaum 2). Rosenbaum afirma que algunos eruditos han especulado con la posibilidad de refutar la idea de “singularidad” (uniqueness) del Holocausto judío, arguyendo que también en otros países, y durante el periodo histórico del siglo XX, otros genocidios superan el número de víctimas, y por lo tanto se podrían establecer paralelos históricos de comparación. Rosenbaum señala que “Rusia under Stalin and China under Mao had considerable larger numbers of people slain than did Germany under Hitler” (2).<sup>145</sup> No obstante, reconoce el propio Rosenbaum, que la “singularidad” que muchos le atribuyen al Holocausto judío no se sustenta específicamente en el número de víctimas, sino en el enfoque “placed on the Nazi’s ideologically motivated intent to exterminate wholly the seed of the Jewish people —allmen, women, and children everywhere” (2). En Sefarad, Antonio Muñoz Molina aborda la cuestión de la singularidad

---

<sup>143</sup> En un artículo sobre Sefarad, López-Quñones advierte que “el énfasis en la historización del Holocausto mediante el cotejo de distintas identidades históricas sometidas a algún tipo de vejación o abuso puede conducir [...] a la banalización de la idiosincrasia de cada caso” (61). No obstante, prosigue el autor, la novela de Muñoz Molina evita una postura “trascendente y ahistórica” en cuanto a su aproximación al Holocausto, situando “este genocidio en el seno de una comunidad textual habitada por voces y tramas de otros genocidios” (61)

<sup>144</sup> La solución final, (en alemán Endlösung), es el nombre que la más alta instancia del gobierno nazi dio al plan para resolver el "problema judío" en la Alemania Nazi, a través de la deportación y exterminio sistemático de la raza judía en Alemania como en las áreas ocupadas por sus ejércitos o por sus aliados. Wikipedia. La Enciclopedia Libre. [http://es.wikipedia.org/wiki/Soluci%C3%B3n\\_final](http://es.wikipedia.org/wiki/Soluci%C3%B3n_final)

<sup>145</sup> En Sefarad, Muñoz Molina equipara en varias instancias las prácticas de Stalin y Hitler en cuanto a la indiscriminada exterminación de víctimas judías y, en el caso de Stalin, de miles de militantes comunistas, como el disidente comunista Willi Münzenberg.

del Holocausto, estableciendo paralelos interesantes con otros genocidios. David Herzberger afirma que “the Holocaust stands prominently as a synecdoche of Jewish trauma and, with other forms (and victims) of marginalization represented in the novel, comes to embody the permanence of forced alienation in human society” (89). Partiendo del Holocausto, y a través del uso de personajes reales y ficticios protagonistas activos de estos otros genocidios el intra-autor Muñoz Molina expone en detalle la persecución y la alienación sufrida por el ser humano bajo el dominio de cualquier sistema totalitario.

Se podría argüir que en Sefarad, Muñoz Molina no pretende aproximarse al fenómeno del Holocausto desde una postura u opinión radical, según los parámetros que apunta Rosenbaum más arriba, sino más bien desde un análisis comparativo individualizado,<sup>146</sup> y a la vez colectivo, que facilita la recuperación y la actualización de un hecho histórico tan relevante para la memoria colectiva. Asimismo, usando como referente uno de los sucesos históricos más impactantes del siglo XX, la novela de Muñoz Molina facilita un punto de apertura válido para la concretización histórica, a través de la ficción, del fenómeno del Holocausto para presentes y futuras generaciones. No obstante, la aproximación al fenómeno del Holocausto, como ya apuntaba Rosenbaum, siempre plantea una problemática. Si bien la novela de Muñoz Molina ha tenido una buena aceptación entre la crítica, Sefarad ha suscitado, no obstante, diversas polémicas. López-Quñones señala que “sin pretenderlo, el narrador reduce el tamaño y el sentido del Holocausto”, ya que dentro de la ficción el “narrador no emplea suficiente ‘argamasa narrativa’ para reunir y articular en un mismo espacio novelístico referentes tan dispares” (63). Tal vez un ataque más frontal y crítico a la

---

<sup>146</sup> En Sefarad el intra-autor recone la singularidad del Holocausto a nivel individual de la víctima: “En una página de Internet he encontrado, en letras blancas sobre fondo negro, la lista de los sefardíes de la isla de Rodas deportados a Auschwitz por los alemanes [...] cada uno tuvo una vida que no se pareció a la de nadie, igual que su cara y su voz fueron únicas, y que el horror de su muerte fue irrepetible” (Sefarad 345)

novela sea el que realizó en los números 78-81 de la revista cultural Lateral el hispanista austriaco Erich Hackl. Hackl acusa a Muñoz Molina de la falta de exactitud en cuanto al tratamiento del hecho histórico, así como la acumulación de ciertos errores fundamentales a la hora de recrear las vidas de algunos de los personajes históricos de su novela por la falta de una rigurosa investigación.<sup>147</sup> El ataque de Hackl desencadenó la respuesta de Muñoz Molina, así como las contribuciones de otros críticos de las que se hará mención más adelante, y que también vienen recogidas en números contiguos de la revista Lateral. En su respuesta a Hackl, Muñoz Molina reconoce la existencia de algunos errores, los cuales ha ido corrigiendo en sucesivas ediciones. No obstante, Muñoz Molina quiere dejar claro que su intención no ha sido en ningún momento trivializar las vidas de todas estas víctimas, sino más bien darlas a conocer a un público lector español contemporáneo.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Hackl arguye que “al referirse a Viktor Klemperer, Muñoz Molina le echa, por el año 1933, ‘casi sesenta años’ cuando por entonces Klemperer tenía 52. Al aducir uno de los motivos por los cuales Klemperer rechaza la idea de abandonar la Alemania nazi, Muñoz Molina le hace presentarse como persona ‘sin conocimientos de idiomas extranjeros’ por lo cual le hubiera sido difícil encontrar trabajo en el exilio; pero de hecho Klemperer, que era profesor de filología románica en Dresde, dominaba a la perfección el francés y probablemente también el italiano ya que había ejercido de docente en la Universidad de Nápoles. Para relacionar la historia de amor entre Kafka y Jesenská con la fuga de Améry, Muñoz Molina juega con la posibilidad de que el austríaco abandonó Viena el 15 de marzo de 1938, en el mismo expreso con el cual Kafka había vuelto, años atrás, a Praga; en realidad y no es nada difícil averiguarlo, basta con leer cualquier nota biográfica, el escritor austríaco no emprendió su huida hasta diciembre del mismo año. Tampoco tomó el tren a Praga sino a Colonia, y desde allí pasó a comienzos de 1939 la frontera hacia Bélgica” (“El caso Sefarad”, Lateral 78).

<sup>148</sup> “Yo no me atribuyo méritos que no me pertenecen: tan sólo atestiguo mi ignorancia y mi propio proceso de averiguación. En Alemania los diarios de Victor Klemperer fueron un best-seller, por supuesto, y en Austria Jean Améry sin duda es muy conocido: pero, hasta la fecha, no hay edición española de la obra del primero, y sólo cuando mi novela Sefarad estaba ya en la calle apareció la traducción del libro de Améry que yo había leído en francés y en inglés, hecha por Enrique Ocaña, y publicada en Pre-Textos con el título de “Más allá de la culpa y de la expiación”. Y no habían aparecido en la prensa española muchos artículos sobre Jean Améry cuando yo escribí por primera vez sobre él en 1995. No estoy, pues, atribuyéndome rescates que no han existido: tan sólo constato ciertas limitaciones del mundo editorial en el que la mayor parte de los lectores españoles nos movemos” (“El caso Sefarad”, Lateral 79-80)

## Reconocimiento y ocupación del locus de la víctima

Cabría preguntar ¿cómo lograr que el lector contemporáneo llegue a comprender y a asumir una postura ética con respecto a la alienación, a la tortura, a la soledad, al rechazo social, a la persecución, al Holocausto, sin trivializar la memoria de la víctima? Pero además, habría que preguntarse ¿cómo poder llegar a ser una víctima a menos que se ocupe el lugar de la víctima, es decir, cómo se puede asumir su identidad a menos que se experimente en carne propia el sufrimiento de dicha víctima? Muñoz Molina intenta en Sefarad razonar ambas preguntas, primero, diseñando un ejercicio narrativo complejo que facilita una identificación del lector con la víctima, y en segundo lugar proveyendo múltiples ejemplos o, digamos, unas categorías de “victimización” que permitan a muchos lectores, sino a todos, adquirir una impresión de pertenencia o inclusión. En otras palabras, que el lector pueda encuadrarse dentro de una categoría definidora y constituyente de víctima. En Sefarad, Muñoz Molina se propone desplegar, igual que hacían Cercas, Trapiello y Chacón, un ejercicio de recuperación de la memoria colectiva y un compromiso ético mucho más ambicioso que el emprendido por las novelas anteriormente estudiadas. Pero, antes de ahondar mucho más en cualquier tipo de conclusión es preciso realizar un análisis que permita corroborar con ejemplos tal aserción.

Seguramente una de las cuestiones más problemáticas que plantea el juego retórico que despliega la novela de Muñoz Molina sea precisamente el intento de identificación que pretende alcanzar el intra-autor con la víctima.<sup>149</sup> La intención de Molina sería aceptable,

---

<sup>149</sup> En Sefarad, dice López-Quñones, el hecho de que el intra-autor se identifique con las víctimas supone “una adicción improductiva y una fascinación acrítica por el trauma [...] una impostura histórica [...] identificándose a sí mismo como miembro de una comunidad de víctimas a la que no pertenece [...] una falacia ética del narrador que, para demostrar su extrema solidaridad, cae en el error de renunciar a su propio punto de vista, que no es de la víctima, ni el de un testigo directo, ni el de un superviviente” (65).

según Hackl, “si no usara a gran parte de sus protagonistas como testigos de su visión de la historia: los toma con rehenes” (Lateral 78). El intra-autor contrarresta esta apropiación indiscriminada —que según Hackl hace Muñoz Molina al tratar de suplantar la voz o el testimonio de la víctima—, manteniendo intacta, en lo posible, la voz de la víctima dentro de la narración, ya sea a través de un testimonio en primera persona o a través de las citas directas de diarios, publicaciones o cartas pertenecientes a la víctima en cuestión. Destacan sin duda las citas directas que el intra-autor parece reproducir de los textos originales de los testigos implicados, como por ejemplo las entradas que hizo Victor Klemperer en su diario en 1932 en relación a la creciente hostilidad emprendida contra los judíos por la Alemania nazi: “Ya no puedo librarme de la sensación de disgusto y vergüenza. Y nadie se mueve; todo el mundo tiembla, se esconde [...] Tanta gente emprendiendo nuevas vidas en otros lugares, y nosotros esperamos aquí, con las manos atadas” (Sefarad 74). Las citas continuas a Franz Kafka referentes a la problemática judía son también prominentes dentro de la narración: “La situación insegura de los judíos, inseguros en sí mismos, inseguros entre los hombres, explica perfectamente que crean que sólo se les permite poseer lo que aferran en las manos o entre los dientes, que además sólo esa posesión de lo que está al alcance de sus manos les da algún derecho a la vida” (Sefarad 450-51). Las citas directas las distingue el intra-autor del resto de la narración utilizando la cursiva y mostrando así un distanciamiento entre su propia voz y la voz de la víctima.

En muchas instancias dentro de la narración el intra-autor cede la voz narrativa a un testigo de segunda mano o directo cuando podría perfectamente apropiarse de dicha voz. En Sefarad la historia sobre la tortura sufrida por Jean Améry se relata en parte a través de la entrevista que mantiene el intra-autor con un judío sefardí, Emile Roman. El relato sobre la

detención de Améry que había empezado en el capítulo “Eres”, se completa tres capítulos más adelante en el capítulo que da título a la novela: “Sefarad”. El intra-autor confirma en las notas de lectura al final de la novela que el libro de Jean Améry sobre Auschwitz lo descubrió “por azar, y sin haber tenido antes la menor noticia de su existencia, en una librería de París, en 1995” (Sefarad 598-99). Sin embargo, en la narración, el intra-autor podría haberse apropiado directamente de la voz de Améry a través de su discurso directo, pero prefiere ceder este privilegio a Emile Roman.<sup>150</sup> La apropiación del discurso, o la monopolización del mismo, se presenta como problemática por la sencilla razón de que dentro de Sefarad se produce la aparición de multiplicidad de voces narrativas —que neutralizan y controlan el monopolio narrativo—, así como la voz de múltiples personajes que confluyen en la novela y, que obligan a aproximarse a esta ficción teniendo en cuenta las nociones bakhtinianas de plurilingüismo social (heteroglossia), estratificación interna del lenguaje y la plurifonía individual de la lengua, todas ellas, según Bakhtin, “premisa[s] de la auténtica prosa novelesca” (Teoría y estética 82). Sefarad se convierte en un ejemplo perfecto para exponer estos conceptos, pues en la novela confluyen una multiplicidad de voces (dialogismo), es decir, una polifonía de voces, con distintos niveles lingüísticos (heteroglosia). El intra-autor deja entrever esta idea, no sólo con el cambio continuo de la voz narrativa, sino haciendo explícita la evidencia de dicha estratificación y polifonía de voces dentro de la propia ficción. Cuando el intra-autor hace un recuento de su vida personal en la ciudad de Madrid, dice que en el entorno que le rodeaba

---

<sup>150</sup> Muñoz Molina ha manifestado que su intención era perpetuar la voz de los testigos ante todo: “Lo que quería, más que apropiarme de la gente y convertirla en personajes e historias mías, era dejar que siguieran siendo suyas. Es muy fácil, o relativamente fácil, hacer un buen relato con esa historia, un relato literario en el sentido más estricto. Pero no, yo quería que siguiera siendo suyo” Véase S. Hasumi [http://www.vdlbooks.com/detalle\\_entrevista.php?cod\\_entrevista=37](http://www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=37)

había muchas voces, lenguas indescifrables habladas en las cabinas de teléfonos de Augusto Figueroa, palabras del vocabulario circular y siniestro de la heroína, voces inmemoriales y rotundas de vecinas gritonas [...] voces y vidas, tantos mundos yuxtapuestos los unos a los otros en el espacio angosto de las calles [donde] las indias diminutas que a las tres o las cuatro de la madrugada se congregan junto a las cabinas de teléfono y mantienen largas conferencias en aimará o guaraní o quechua. (Sefarad 337)

Estas voces que delinea el intra-autor llegan a entrar en conflicto, pues la heteroglosia (el plurilingüismo) “wash[es] over a culture’s awareness of itself and its language, penetrate its core, relativize the primary language system underlying its ideology and literature and deprive it of its naive absence of conflict” (Bakhtin, Dialogic Imagination 368). Desde este punto de vista, la propia naturaleza del lenguaje y la continua aparición de una polifonía de voces en conflicto hace muy difícil la síntesis de un discurso monolítico y dominante por parte del intra-autor.

Algunos críticos, como el propio Hackl, podrían argumentar la imposibilidad de ocupar el locus de la víctima estableciendo simplemente un paralelo entre los ejemplos expuestos por el intra-autor en la ficción y la propia experiencia individual y personal de cada lector. El intra-autor establece con claridad desde un principio que su propósito no es otro que establecer un paralelismo, una universalidad, entre todas las víctimas que bullen en las novelas que dan vida a Sefarad. Ahora bien, el propio intra-autor se da cuenta de que resultaría muy difícil guiar al lector hacia un posicionamiento dentro de una categoría que le permita establecer una identificación con la víctima apelando solamente a su propia experiencia personal. Por esta razón, el intra-autor despliega un ejercicio complejo que permite dicha identificación y que pasa por la fragmentación de la propia identidad de los personajes, del propio intra-autor, y sobre todo, y más importante aún, del lector. Este ejercicio para fragmentar la identidad se produce a través de una especie de interpelación

orquestrada, o manipulada, por la intervención del intra-autor, que le permitirá al lector que acepte dicha interpelación un posicionamiento ético capaz de suscitar una mayor comprensión —intentando en lo posible la comparación trivial— sobre lo que representa ser víctima, incluidas en última instancia, las víctimas del Holocausto judío. Para lograr su propósito el intra-autor expone con claridad la condición inestable y frágil de la identidad humana a través de ejemplos referenciales, lo que contribuye a acelerar y mantener intacto un proceso de identificación entre la propia víctima y el lector.

El posicionamiento del intra-autor Muñoz Molina dentro de una categoría de victimización comienza con la etapa infantil. El intra-autor señala que se “sentía siempre avergonzado y aparte de los otros” (Sefarad 538). El intra-autor continúa diciendo: “qué raro haber sido ese niño solitario, gordito y torpón” de quien se burlaban los clásicos gamberros por ser “el empollón gordito que había sacado tantas matrículas y sin embargo no había sido capaz de aprobar la gimnasia” (Sefarad 539). Desde un principio el intra-autor establece su condición de víctima posicionándose dentro de una categoría que le identifica como víctima. Pero no se limita a exponer su propia situación desde su locus de enunciación, sino que extiende la categoría a cualquier lector que haya sufrido o experimentado la misma alienación en su adolescencia. Dice el intra-autor: “Eres [...] un niño gordito y apocado entre los fuertes y los brutos del patio de la escuela [...] el afeminado y retraído entre los agresivamente machos, el alumno modelo que muere por dentro de soledad y vergüenza y quisiera ser uno de esos réprobos de la clase que se burlan de él” (Sefarad 454). Es decir, que el intra-autor crea una categoría a la que él mismo pertenece cómo víctima y que se extiende a cualquier lector que cumpla la serie de características arriba delineadas, es decir, que sea un niño gordito, apocado y abusado por otros más fuertes, alienado por su capacidad intelectual

y su falta de aptitud física. Esa víctima de la adolescencia, no escapa del todo a la “victimización” impuesta ahora por las convenciones y normas sociales en las que se veía atrapado en su madurez. Dice el intra-autor que entre la adolescencia y la madurez había perfeccionado “el hábito de fingir que era y hacía lo que se esperaba de él y a la vez rebelarse hoscamente en silencio, la vana astucia de esconder la que él imaginaba su identidad verdadera y de alimentarla con libros y sueños y una dosis gradual de rencor [pues] vivía en un exilio inmóvil, en una lejanía que casi nunca se aliviaba y que sin embargo era tan falsa” (Sefarad 541). Esta otra categoría la extiende el intra-autor al locus de cualquier lector que pueda verse reflejado o posicionado dentro de dicha categoría, logrando así una complicidad y un compromiso ético más firme por parte del lector en relación a la problemática presentada. En el capítulo titulado “Eres” el intra autor enumera una larga lista de categorías con las que el lector puede empezar a identificarse, y tal vez incluso llegar a poder integrarse dentro de las mismas:

Eres siempre un huésped que no está seguro de haber sido invitado, un inquilino que teme que lo expulsen, un extranjero al que le falta algún papel [...] el negro o el marroquí que salta a una playa de Cádiz desde una barca clandestina y se interna de noche en un país desconocido, empapado, muerto de frío [...] el republicano español que cruza la frontera de Francia [...] y es tratado como un perro o como un apestado [...] Eres lo que no sabes que podrías ser si te vieras arrojado de tu casa y de tu país, si te hubiera detenido una patrulla de la Gestapo. (Sefarad 455)

Hay que puntualizar que estas categorías que el autor va presentando en cada una de las novelas no van encaminadas a establecer una comparación entre las víctimas. Es decir, que el intra-autor no provee ejemplos de “victimización” para luego establecer una comparación valorativa entre ellos, sino más bien para encuadrarlos dentro de una misma categoría, la de víctima. Por lo tanto, sería erróneo interpretar dentro de la narración que el intra-autor

pretende comparar una víctima del Holocausto judío con una víctima de una enfermedad terminal, o la situación insostenible de un refugiado que llega a las costas españolas.<sup>151</sup>

Antes de que el lector pueda identificarse con estas categorías el intra-autor intenta fragmentar la identidad del individuo, es decir, descentrarle de una posición fija de identidad que le permita llegar a plantearse como suya la problemática del otro, para más tarde intentar acercarse a la identidad del otro. El intra-autor provee una serie de ejemplos que funcionan para hacer entender al lector la facilidad y la rapidez con la que la identidad individual puede llegar a desmoronarse de un día para otro. En 1935 mientras lee el periódico con la misma rutina de todos los días, sentado en un bar de Viena, Hans Mayer (Jean Améry) descubre las leyes raciales de Nuremberg y se da cuenta de que

no era lo que había creído y querido siempre ser, y lo que sus padres le enseñaron a creer que era, un austriaco. De pronto era lo que jamás había pensado: un judío, y además no era más que eso, toda su identidad se reducía a esa condición. Había entrado al café dando por supuesto que tenía una patria y una vida y cuando salió de él ya era un apátrida.<sup>152</sup> (Sefarad 550)

Emile Roman, un judío sefardí, cuyo nombre original era Samuel Béjar y Mayor, le explica al intra-autor mientras mantiene una entrevistas con éste último, que el momento de fragmentación de una identidad la cual creía tener bien establecida se había producido repentinamente un día que tuvo que coserse una estrella amarilla de David en su abrigo: “un

---

<sup>151</sup> Con respecto a la supuesta comparación de fenómenos o genocidios Muñoz Molina ha manifestado en una entrevista en el país digital lo siguiente: “No estoy comparando, estoy narrando grados. El grado más hiriente del destierro es el que siente el que está a cien kilómetros de su propia casa. Con respecto al paralelismo con la enfermedad, me interesaba el modo en que la enfermedad convierte a una persona en un excluido [...]. Una de las cosas que me llevó a asociar el sentimiento del judío con el del enfermo fue la correspondencia de Kafka. En las cartas explica a Milena cómo la normalidad a la que uno creía pertenecer desaparece. Las consecuencias políticas son distintas. Pero cuando la enfermedad se convierte en algo social, dejan de serlo. El antisemitismo medieval, por ejemplo, arreció mucho con la peste negra. Se asociaba al judío con la peste. Véase Camile Loew, [http://www.elpais.com.uy/Anuarios/01/12/31/anua\\_cult\\_97939.asp](http://www.elpais.com.uy/Anuarios/01/12/31/anua_cult_97939.asp)

<sup>152</sup> Jean Améry, nombre que adoptó el propio Hans Mayer, cuya identidad cambio después de sobrevivir en un campo de concentración confirma que fue en 1935 que la que había pensado era su identidad había cambiado en un segundo: “I certainly was a Jew, as I had come to realize in 1935 after the proclamation of the Nuremberg Laws” (43).

día, en 1941, tuve que coserme una estrella de David amarilla en la pechera de mi abrigo [...] y si a mí se me olvidaba un instante que era judío y que no podía ser más que un judío las miradas de los que se cruzaban conmigo por la calle [...] se encargaban de recordármelo, de hacerme sentir mi enfermedad y mi rareza” (Sefarad 549).

El intra-autor es precavido a la hora de impedir que el lector se identifique solamente con la problemática del Holocausto, mostrando otros sucesos que ratifican la universalidad de la naturaleza frágil y cambiante de la subjetividad humana. El intra-autor relata el episodio sucedido a una dirigente comunista, Evgenia Ginzburg<sup>153</sup>, profesora en la universidad de Kazán y editora de una revista del Partido: “Es una mujer joven, entusiasta, madre de dos hijos pequeños, seguidora fervorosa de todas y cada una de las directrices del Partido” (Sefarad 82).<sup>154</sup> Sin embargo, lo que parecía un día normal en su vida se transforma cuando le prohíben sin una razón particular impartir clases en la universidad el 1 de septiembre de 1936, tal como le había sucedido a Victor Klemperer en Alemania un año antes: “Crees saber quién eres y resulta de pronto que te has convertido en lo que otros quieren ver en ti, y poco a poco vas siendo más extraño a ti mismo” (Sefarad 83). Aparecen en la narración otros ejemplos quizás más contemporáneos para evitar que el lector incurra en el error de pensar

---

<sup>153</sup> Dice Muñoz Molina en una entrevista que “Evgenia Ginzburg, una comunista fanática y firme, que estaba convencida de que era una comunista ejemplar y de pronto empezó a ver signos y resultó que era una traidora, una trotskista, cualquier cosa que decidieron que fuera. Estremecedor”. Véase S. Asumí <[http://www.vdlbooks.com/detalle\\_entrevista.php?cod\\_entrevista=37](http://www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=37)>.

<sup>154</sup> Otro de los argumentos que emplea Hackl para criticar la obra de Muñoz Molina es precisamente el paralelo, que según Hackl, establece Muñoz Molina entre el comunismo y el fascismo. Dice Hackl que “en Sefarad, Muñoz Molina equipara a Hitler con Lenin, al fascismo con el comunismo” (Lateral 78). En respuesta a Hackl Muñoz señala: “Más grave me parece que el señor Hackl me acuse de “revisiónismo histórico”, o de no distinguir entre fascistas y antifascistas. Eso, en primer lugar, es mentira, como puede comprobar quien se moleste en leer con algún cuidado la mayor parte de mis novelas y de mis artículos” (Lateral 79-80). A colación con estos comentarios, Justo Serna ha manifestado que Erich Hackl se equivoca al afirmar que Muñoz Molina intenta equiparar los horrores del comunismo con los del nazismo. “No creo que la tesis de la novela haga hincapié en este asunto en particular”, dice Serna, “creo, por el contrario, que se demora en las víctimas, en el horror padecido. Pero en el caso de que fuera como dice el crítico, ¿qué habría de malo en ello? ¿Es que los horrores comunistas han sido menos graves que los fascistas?” (Lateral 79-80).

que la problemática de la identidad y su estado volátil está limitado a un periodo de tiempo específico en la historia del siglo XX o incluso supeditado a una persecución o genocidio específico, pues una situación crítica, como por ejemplo una enfermedad terminal, puede ser suficiente para resquebrajar en un instante la percepción de identidad que cree tener establecida el individuo, el cual, al saberse enfermo deja de ser el mismo que era antes : “eres el otro, el enfermo [...] el antes y el después, el último día de una vida y el comienzo de otra en la que ya no puedes ser el mismo, en la que recordarás a quien fuiste hasta ese momento como alguien más ajeno a ti que un desconocido” (Sefarad 458).

En el capítulo titulado “Berghof” el intra-autor intenta razonar la inestabilidad de la identidad humana recurriendo a la filosofía de Heráclito,<sup>155</sup> la cual delinea la noción del continuo fluir del mundo, la naturaleza cambiante del mismo, y por la misma lógica la imposibilidad de poseer una identidad fija y estable. El intra-autor compara “dos veranos iguales, y sin embargo, tan distintos” (Sefarad 286), que pasó junto a su familia en la playa de Zahara en un pasado bastante reciente: “No te bañarás dos veces en el mismo río, ni vivirás dos veces el mismo verano, no habrá una habitación que sea idéntica a otra, ni entrarás a la misma habitación de la que saliste hace cinco minutos” (Sefarad 286). En el capítulo “Eres” el intra-autor vuelve a retomar esta idea. A pesar de la extensión, la cita no tiene desperdicio pues expone con gran claridad la inestabilidad y fragilidad de la naturaleza cambiante del universo, así como la propia fragilidad de la identidad humana:

Tú no eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables [...] cada mañana despiertas creyendo ser el mismo de la noche anterior y reconociendo en el espejo una cara idéntica, pero a veces en el sueño te han trastornado jirones crueles de dolor o de pasiones antiguas que dan a la mañana una luz ligeramente turbia, y esa cara que parece la misma está cambiando siempre, modificada a cada minuto por el tiempo, como una

---

<sup>155</sup> Véase Manuel Asensi, Historia de la teoría de la literatura.

concha por el roce de la arena y los golpes y las sales del mar. A cada instante, aunque te mantengas inmóvil, estás cambiando de lugar y de tiempo gracias a las infinitesimales descargas químicas en las que consisten tu imaginación y tu conciencia [...] Durante unos segundos un sabor o un olor o una música de la radio o el sonido de un nombre te hacen ser quien fuiste hace treinta o cuarenta años, con una intensidad mucho mayor que la conciencia de tu vida de ahora (Sefarad 443).

El cambio radical en la realidad que rodea al individuo, es decir, la violenta transformación del entorno que le rodea, contribuye también a fragmentar la realidad del individuo y a su vez su propia identidad. En el capítulo “Dime tu nombre” la narradora Adriana Seligman expande esta idea para el intra-autor haciendo referencia a los procesos militares en Argentina, Chile y Uruguay. La narradora expone cómo la falsabilidad de nuestra realidad se quiebra en un instante y entonces todo cambia a nuestro alrededor. Un día te levantas y ya nada parece igual: “de pronto un día resulta que todo ha terminado, que ya no tienes nada de lo que creíste tuyo, ni tu marido, ni tu casa, ni tus papeles, nada más que el miedo y el espanto, el desgarró que no cesa nunca” (Sefarad 533). Cuando el mundo que nos rodea, es decir, la realidad que parece moldear y dar sentido a nuestra vida se colapsa, nuestra identidad se fragmenta también como consecuencia más inmediata pues la situación extrema a la que somos expuestos nos hace replantearnos nuestra propia subjetividad.

El intra-autor no sólo pone de manifiesto la inestabilidad y momentaneidad con la que la identidad del individuo puede llegar a fragmentarse, sino que también explora dentro de la narración el significado mismo de la identidad del individuo. En otras palabras, el intra-autor aborda, por medio de los múltiples ejemplos que provee, el concepto de identidad individual y los parámetros que supuestamente construyen y determinan dicha identidad. Cuando Hans Mayer descubre que una ley le convierte en judío y no en austriaco, dicho conocimiento no altera en principio su apariencia física: “Su cara era la misma, pero él ya se había convertido

en otro, y si se miraba despacio en el espejo no le costaba nada empezar a distinguir los signos de la transformación aunque por su apariencia física nadie habría podido averiguar su origen, los rasgos del estigma” (Sefarad 551). A Emile Roman parece sucederle lo mismo: “Yo no soy judío por la fe de mis antepasados”, dice Emile Roman, “a mí me hizo judío el antisemitismo. Durante un tiempo aún podía ser como una enfermedad secreta, que no [...] excluye [...] porque no se revela en signos exteriores, en manchas o pústulas que puedan condenarlo como a un leproso en la edad media” (Sefarad 548-49). El intra-autor expone para el lector como el concepto de identidad muchas veces no viene determinado necesariamente por la apariencia física, es decir, por la apariencia étnica en la que se encuadra, o la cual define al individuo.

La fisonomía de Hans Mayer, (Jean Améry), “rubio, con los ojos claros”, así como su formación educativa, política y religiosa, “nacionalista austriaco, hijo de madre católica, agnóstico él mismo, aficionado a la literatura y a la filosofía”, no determina su condición de judío, pues obviamente ningún rasgo físico o costumbre o creencia religiosa determinaba “esa afiliación [...] sino porque otros decretaron que lo era, y la prueba indeleble de su judaísmo acabó siendo el número de prisionero que llevaba tatuado en el antebrazo” (Sefarad 457).<sup>156</sup> Afirma el intra-autor que en éste y otros muchos casos similares la identidad es una construcción impuesta a la fuerza motivada, en este caso por un odio racial: “[Eres] lo que alguien que te odia imagina que eres” (Sefarad 453). En este caso particular la identidad se determina a través de una señal, un número grabado en la piel, para exteriorizar la identidad racial de la víctima. Irónicamente, si se apela solamente a la identidad racial, es decir, a la apariencia física de Hans Mayer (y otros muchos judíos centroeuropeos como él) su

---

<sup>156</sup> Herzberger afirma que “if at least in part we are or we become what others perceive [...] the attempt to anchor the self to permanence and stability produces merely a purposeful cimera” (93).

fisionomía no delata para nada su condición de judío. “Desde ahora irás por la ciudad reconociendo a los tuyos sin que ellos lo sepan y apartando la mirada [...] fingiendo todavía, mientras te es posible o te está permitido, que perteneces al reino de los otros, los buenos ciudadanos arios” (Sefarad 462). Este ejemplo resulta de gran ayuda para mitigar y a la vez cuestionar el planteamiento fisonómico erróneo que históricamente se le ha atribuido al judío. El propio intra-autor problematiza este punto a través de su propia experiencia personal. Dice el intra-autor que cuando asistía al colegio dominado por un régimen totalitario, ideológicamente fascista, “en los dibujos de nuestra enciclopedia escolar [los judíos] tenían narices aguileñas y perillas puntiagudas” y representaban “enemigos jurados de España [...] [con] sus nombres terribles, masones y comunistas” por lo que su expulsión se adecuaba a hazañas históricas comparables a la conquista de América o a la Reconquista de Granada (Sefarad 545). Cabe destacar además que el intra-autor ejemplifica cómo esta visión subvertida del judío, históricamente perpetuada como estereotipo en la educación pedagógica y en la tradición cultural de la nación —“En los tronos de nuestra Semana Santa los sayones y fariseos tenían los mismos rasgos que los judíos de la enciclopedia escolar” (Sefarad 546)— se utilizaba para designar o marcar peyorativamente la identidad de otro niño que tuviera la fea costumbre de escupir durante el desarrollo de una pelea callejera: “Cuando nos estábamos peleando con otros niños en la calle y alguno nos escupía le gritábamos siempre: *Judío, que le escupiste al Señor*” (Sefarad 545). De esta manera, el estigma de identidad del perseguido, del apestado, del marginado durante siglos de historia puede ser esculpida (y escupida) metafóricamente sobre cualquier individuo de manera indiscriminada.

El intra-autor reconoce, sin embargo, que sí existen otras instancias en las que la identidad viene determinada completamente por la fisonomía racial que caracteriza a cada individuo. Así vemos por ejemplo cómo el propio intra-autor experimenta este fenómeno personalmente cuando ya en una época contemporánea visita Alemania para hacer una lectura de uno de sus libros. Tras la conferencia, el intra-autor comenta, que tras la conferencia da un paseo por la ciudad y entra en una pastelería en la que se da cuenta de que es el único extranjero: “en un espejo que había enfrente de mí [...] vi mi pelo tan negro, mis ojos oscuros, la camisa blanca sin corbata y el mentón ya sombrío de barba que me daban un aire indudable de búlgaro o de turco” (Sefarad 559). Al mirarse al espejo el intra-autor es auto-conciente de su formación racial, de su fisonomía, lo que le hace darse cuenta a la vez de su diferencia con respecto a las otras personas que le rodean en el local: “pares de ojos claros que a veces registran mi presencia con un leve guiño de curiosidad o tal vez de rechazo”,<sup>157</sup> y que representan y distinguen al Otro (Sefarad 558). La dualidad de identidades que se genera en el individuo al oponerse la identidad que asume éste, y la identidad impuesta por otros sobre él, señala David Herzberger, “compels individuals to examine the fragile configuration of both their personal and collective selves” (93). El intra-autor ahonda mucho más en esta idea al plantear cómo la naturaleza cambiante o la propia configuración frágil de la identidad puede acrecentarse más aún por la propia multiplicidad de identidades que confluyen dentro de una misma identidad. Señala el intra-autor que

eres cada una de las personas diversas que has sido y también las que imaginabas que serías, y cada una de las que nunca fuiste, y las que deseabas fervorosamente ser y ahora agradeces no haber sido [...] Eres cualquiera y no eres nadie, quien tú inventas o recuerdas y quien inventan y recuerdan otros,

---

<sup>157</sup> Hablar aquí de la identificación de la identidad a través de la visión y de cómo los ojos representan la identidad total del cuerpo.

los que te conocieron hace tiempo, en otra ciudad y en otra vida. (Sefarad 444, 452)

El intra-autor utiliza otro recurso para acercar al lector a la posición de la víctima. Esto lo consigue estableciendo paralelos entre las situaciones acaecidas a las víctimas y las situaciones personales experimentadas por el propio autor, es decir, adecuando su propia experiencia a la de la víctima. Al verse acribillado por las miradas inquisidoras de las personas de la pastelería alemana, mencionada anteriormente, es decir, al sentirse como una víctima observada, el intra-autor se pregunta cómo serían esas personas durante el nazismo en 1940: “cuántos de los que estaban a mi alrededor habría gritado Heil Hitler, qué habría en la conciencia, en la memoria de cada uno de ellos, hombre o mujer, cómo me habrían mirado al cruzarse conmigo si yo hubiera llevado una estrella amarilla cosida en la pechera del abrigo” (Sefarad 561). El intra-autor continúa diciendo que tras especular con este sentimiento empieza a sentirse diferente: “me veo más raro, más oscuro, me distingo más de los otros” (Sefarad 562). Este ambiente y esta evocación provocan en el intra-autor un ansia de miedo, de incertidumbre, un deseo imperioso de escapar de ese ambiente enrarecido: “Muy mareado del calor excesivo salgo a la calle y agradezco la soledad y el aire limpio y frío” (Sefarad 562). El intra-autor menciona en otra instancia su capacidad para percibir, o por lo menos reconocer, el sentimiento de alienación que puede llegar a sentir la víctima cuando hace referencia a la historia del exdiputado del Partido Comunista alemán, Willi Müzenberg y su esposa Babette Gross, cuando éstos salen de Rusia con esperanzas de llegar a París sin ser detenidos en la frontera alemana. Dice el intra-autor, hablando de su propia experiencia personal, que está “muy dotado para intuir esa clase de angustia, para perder el sueño imaginando que vamos tú y yo en ese tren. Me aterran los papeles, los pasaportes y certificados que pueden perderse” (Sefarad 226). El intra-autor expande aún más esta idea

cuando menciona el suceso de la mujer española republicana perdida en medio de una agobiante muchedumbre en Rusia y a punto de dar a luz. Dice el intra-autor que “Al hablar con ella siento un vértigo como de cruzar un alto puente de tiempo, casi de encontrarme en la realidad que ella ha visto” (Sefarad 195). David Herzberger afirma que el intra-autor de Sefarad “perceives patterns of salience and relevance in others that are echoed in his own life, and this ‘seeing’ enables him to embrace personal experience as legitimately historical” (94). Muñoz Molina, dice Herzberger, “recognizes storytelling as a way of defining life” (88), pues contar la historia sitúa la vida en el contexto del mundo, es decir, “provides it with contextualization in the world, and thus with meaning”(89). Para Herzberger, no basta con solamente haber existido en una comunidad sino que “[one must] struggle to register the experiences and construct the stories that establish and legitimate identity” (94). En otras palabras, uno debe luchar para legitimizar su identidad dentro de dicha comunidad. Herzberger añade que esto no se produce simplemente “adding one’s name to history, but rather seeking to locate and define ancestry and the special knowledge that it provides about one’s place in the world. And this entails the telling of stories” (91). De esta manera, a través de las historias que el propio intra-autor inserta en la narración, es decir, su propia experiencia personal en el mundo, el intra-autor consigue de cierto modo legitimar su identidad dentro de una comunidad de víctimas, en las que se ve reflejado plenamente a través de sus propias experiencias, a través de sus propias historias.

Cuando el intra-autor no aporta una experiencia personal que muestre su total integración a esta comunidad de víctimas, y que establezca un paralelo con la problemática de la víctima, entonces intenta mediante la especulación llegar a experimentar, o por lo menos llegar a comprender la angustia que sufre la víctima, como en el caso del inmigrante

ilegal que llega de noche hasta las costas españolas. El intra-autor se pregunta “cómo será estar escondido ahora mismo, en la noche sin luna, empapado y jadeando en el fondo de una zanja, o en uno de esos cañaverales de la marisma, sin ser nadie, sin tener nada, ni papeles ni dinero ni dirección ni nombre, sin conocer los caminos ni hablar el idioma” (Sefarad 300-01). Cómo será, se pregunta el intra-autor, llegar a ser extranjero, como todos los judíos y perseguidos políticos que llegaron a Europa escapando del fascismo y del comunismo, dejando atrás el hogar, como diría Jean Améry, perdiendo incluso toda la familiaridad de la que siempre ha estado rodeado; convertirse de la noche a la mañana en un extraño, en un extranjero y en un perseguido.

Como ya se había apuntado, el intra-autor Muñoz Molina establece paralelos interesantes entre sus propias experiencias y las de algunas de las víctimas, empleando la metáfora del viaje en tren para escapar de la monótona realidad, al igual que hacía el señor Salama para escapar de su carga voluntaria de culpa y luto por haber sobrevivido, al contrario que su madre y sus hermanas, a las cámaras de gas:

Ya estaba yéndome varios días antes de que saliera el tren, el expreso nocturno [...] con el alivio infinito de estar solo, de haberme desprendido provisionalmente del sucesivo agobio de la oficina y de mi casa, de los horarios, de los lugares, de los sobresaltos y las malas noches que daba mi hijo, todavía pequeño [...] En los primeros episodios de ese viaje tan corto que iba a hacer parecía que estuvieran contenidas todas las sensaciones y la excitación de un viaje verdadero, de uno cualquiera de los viajes que yo leía en los libros y veía en las películas o inventaba para mí mismo mirando mapas o guías en color [...] Me iba por fin y aún no creía que de verdad me estaba yendo. (Sefarad 246)

Una vez que el intra-autor comienza tímidamente a fragmentar la idea de la identidad estable del lector, es decir, una vez que confronta la identidad del otro a través de sus propias experiencias y las experiencias de otros personajes reales y ficticios con la identidad del lector, el intra-autor extiende una invitación más formal al lector para que ocupe la posición

de la víctima haciendo uso del pronombre personal “tú”. Un pronombre personal “tú” hipotético del que puede hacer uso cualquier lector, pues el lugar que ocupa la víctima puede ocuparlo cualquiera, ya que el pronombre personal “tú” carece de un referente real, y por lo tanto quienquiera que acepte la interpelación que le hace el intra-autor puede teóricamente ocupar ese mismo locus:

Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte, que bastarán una firma y un sello de lacre al pie de un de un decreto para que tu vida entera quede desbaratada, para que lo pierdas todo, tu casa y tus bienes (Amery), tu vida de todos los días, y te veas arrojado a los caminos, expuesto a la vergüenza, obligado a despojarte de todo lo que creías tuyo y a emprender un viaje en un buque que te llevará no sabes adónde, a un país donde también serás señalado y rechazado. (Sefarad 543)

Cuando el narrador relata la historia y las experiencias personales de Greta Buber-Neumann tras la detención de su marido en Moscú, este “tú” hipotético adquiere género: “Qué harías tú si fueras esa mujer perdida en una vasta ciudad extranjera y hostil, si te hubieran quitado tu pasaporte y el documento provisional de identidad que te acreditaba como funcionaria del Komintern, te hubieran echado del trabajo y estuvieran a punto de echarte de la habitación que compartiste con tu marido” (Sefarad 90). Por lo tanto, ese “tú” adquiere ahora un referente femenino que no necesariamente, pero quizás, facilita a un público lector femenino un acercamiento más directo a la problemática presentada. Este “tú” hipotético lo emplea el intra-autor para interpelar a aquellos que habiéndose situado tal vez en una categoría de víctima siguen manteniendo una distancia con respecto a la víctima, o siguen indecisos a la hora de comprometerse éticamente haciendo la vista gorda y oídos sordos ante la problemática que los confronta: “Tú lo sabes, o al menos deberías imaginarlo, has visto lo que les ocurría a otros muy cerca de ti, vecinos que desaparecen, o que han tenido que huir

[...] Has oído de noche pasos en la escalera y en el corredor que llevan a la puerta de tu casa y has temido que esta vez vinieran a por ti” (Sefarad 71).

Tras establecer unas características y unos parámetros que le facilitan al lector un acercamiento, e incluso una identificación con la víctima, el intra-autor supone que la identidad del individuo que ha mantenido su compromiso con la narración, se encuentra a estas alturas mucho más fragmentada. Es por eso que a continuación el intra-autor se toma la libertad de asignar identidades específicas a su lector. El razonamiento que lleva al intra-autor a esta conclusión es simple: si aceptas que tu identidad está fragmentada y que puedes llegar a ser cualquiera, entonces resultará mucho más fácil ocupar el locus de la víctima: “Eres Jean Améry [...] Eres Evgenia Ginzburg [...] Eres Margarete Buber-Neumann [...] eres Franz Kafka” (Sefarad 463). A través de la lectura de estas novelas y después de barajar la posibilidad de experimentar una metamorfosis —claramente tematizada por el intra-autor haciendo alusión a las ficciones de Kafka— el intra-autor espera que el lector reconozca la naturaleza volátil de su identidad, y tal vez así poder empezar a comprender la problemática que afecta a la víctima, así como mantener activo su compromiso ético con la misma, pues como postula el propio Améry, una vez que uno acepta su condición de víctima, uno es víctima para siempre. Asimismo, el intra-autor espera que esta interpelación que extiende tenga un propósito y un efecto universal, es decir, que pueda aplicarse a todas las categorías de víctimas y de esta manera llegar a comprender y a adoptar una actitud ética y de compromiso en cualquier situación de alienación, y en última instancia de genocidio. Pinillos en su entrevista con el intra-autor le recuerda que entre nazis y comunistas se contabilizaron millones de muertos, pero le advierte que siempre seguirán existiendo víctimas a pesar del progreso tecnológico y cívico: “piensa en Bosnia, o en Ruanda, hace nada, ayer mismo, un

millón de personas asesinadas en unos pocos meses, y no con los adelantos técnicos que tenían los alemanes, sino a machetazos y palos” (Sefarad 491). El comentario de Pinillos contribuye a la idea central que plantea el intra-autor dentro de la ficción, y que ha manifestado el propio Muñoz Molina en la realidad, y que no es otra que la de aprender de los genocidios del pasado y sus implicaciones en el presente histórico.

En Sefarad la problemática de la identidad humana permanecerá presente durante toda la narración, por lo que el intra-autor recurrirá constantemente a modelos que revelen la naturaleza cambiante de dicha identidad. Así vemos, cómo por ejemplo el intra-autor enfatiza los cambios de identidad a través del cambio de nombres propios, como en el caso Jean Améry o Emile Roman, o incluso el abandono o la renuncia de una identidad que conecta al individuo con un pasado turbulento. En el capítulo titulado “Cerbère” el intra-autor relata la historia de una mujer que evoca su infancia marcada por la tragedia de pertenecer a una familia de rojos, y cuyo padre se ve obligado a huir a Rusia. Tras años de espera y angustia por saber el paradero de su padre, la mujer descubre, a través de su propia madre, la verdadera historia del padre desaparecido: “Tu padre está vivo y no quiere saber nada de ti [...] La última vez que me escribió fue para decirme con toda tranquilidad que había empezado una nueva vida, y que por lo tanto rompía todo trato con nosotros [...] Vive en Francia, tiene otra familia, hasta se cambió el nombre [...] Si quieres ver al que era tu padre toma un tren y bájate en un pueblo de la frontera francesa que se llama Cerbère” (Sefarad 332).<sup>158</sup> En otras instancias el intra-autor enfatiza el hecho de que la identidad está incluso fuera del alcance del propio individuo, pues llega a convertirse en una construcción social, un fenómeno totalmente ajeno al individuo. En el capítulo titulado “Copenhague” el intra-autor

---

<sup>158</sup> Como en Soldados de Salamina, la desaparición y búsqueda del padre se convierte en Sefarad en una metáfora del desvanecimiento y el olvido de miles de víctimas republicanas, entre ellos, muchos padres que desaparecieron para siempre sin dejar rastro alguno en el imaginario colectivo.

señala que “la parte más onerosa de nuestra identidad se sostiene sobre lo que los demás saben o piensan de nosotros. Nos miran y sabemos que saben, y en silencio nos fuerzan a ser lo que esperan que seamos [...] Nos miran y no sabemos a quién pueden estar viendo en nosotros, qué inventan o deciden que somos” (Sefarad 39). Por último, el intra-autor también señala la identidad del individuo puede llegar a fragmentarse por cambios en el entorno que le rodea y que es parte vital e integral de la constitución de dicha identidad. Dice el intra-autor que

al mismo tiempo que tú se transfigura la habitación donde estás y la ciudad o el paisaje que se ve desde la ventana, la casa que habitas, la calle por la que caminas, todo alejándose y huyendo nada más aparecido al otro lado del cristal, sin detenerse nunca, desapareciendo para siempre ciudades, recuerdos y nombres de ciudades [...] despojadas de toda sustancia por el paso del tiempo, Tánger, Copenhague, Hamburgo, Washington D.C.” (Sefarad 445).

Esta difuminación del entorno, mencionada anteriormente, altera también nuestra percepción de una realidad circundante que inevitablemente delinea nuestra identidad. La memoria, junto a la identidad, es protagonista central en la novela de Muñoz Molina. Para ahondar aún más en el análisis de esta novela es preciso observar con detalle de qué forma la memoria y su recuperación, a través de los testimonios de las víctimas, se convierte en un elemento vital para la reconstrucción del pasado histórico que aspira conseguir el intra-autor.

### **Ejercicios de memoria y ficción autobiográfica**

En Sefarad, la memoria llega a convertirse en objeto de estudio explícito dentro de la propia narración. Como ocurría con la identidad, el intra-autor explora también la inestabilidad y la naturaleza cambiante de la memoria —Cercas y Trapiello mencionan el tema tímidamente sin ahondar en él de la misma manera que lo hace Muñoz Molina. El intra-autor utiliza varios ejemplos de víctimas que reconocen a través de su testimonio la fragilidad

y rapidez con la que la memoria puede desaparecer y a la vez prorrumper en el presente histórico.<sup>159</sup> La narradora del capítulo “Cerbère” recupera de la embajada alemana en Madrid una caja con los efectos personales de su padre: “Estaban todas las cartas que había mandado mi madre [...] y las que le había escrito yo cuando era muy pequeña [...] y las fotos nuestras [...] algunas con nuestros nombres escritos por detrás [...] Qué caras de pobres teníamos, de hambre y de miedo, y cómo se me había olvidado todo, en tan poco años” (Sefarad 329).

Para mostrar el carácter frágil de la memoria el intra-autor relata la vida del señor Salama, al cual: “asombrosamente le quedaban muy pocas imágenes [...] de la vida anterior en Budapest y el pánico, la estrella amarilla en la solapa [...] la desaparición de su madre y sus hermanas, el viaje con su padre, a través de Europa, con pasaporte español” (Sefarad 157).

Para explicar la manera en la que el olvido puede apoderarse de la memoria, el propio señor Salama utiliza una analogía de un programa de televisión en el que un hombre que se había quedado ciego a sus veintitantos años, ahora con cincuenta, apenas podía recordar y “poco a poco todas las imágenes se le habían ido olvidando, se le habían borrado de la memoria, de manera que ya no sabía recordar cómo era el color azul, o cómo era una cara, y ya ni siquiera soñaba con percepciones visuales” (Sefarad 157). Esta ceguera permanente que experimenta el individuo en el programa televisivo funciona como una metáfora para expresar lo que ocurre con la memoria con el paso del tiempo. Al principio el individuo mantiene una imagen más o menos nítida del suceso acontecido, pero con el tiempo las imágenes del tal suceso van borrándose y eventualmente el individuo empieza a experimentar una pérdida de visión, es decir, una pérdida de la memoria, que con el tiempo puede llegar a ser irreversible y permanente si no se recupera para el imaginario colectivo. El intra-autor amplía esta idea

---

<sup>159</sup> Como apuntaba Nora en “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, una cualidad inherente a la memoria es su continua deformación y reconstrucción (8).

proveyendo otro ejemplo fisiológico directamente responsable por la pérdida de memoria. Cuando el intra-autor se entrevista con José Luis Pinillos, un ex teniente de la División Azul, el intra-autor dice que Pinillos le “habla de la fragilidad de las piernas cuando se pasa cierta edad y de la lentitud con la que llegan a la memoria ciertos recuerdos y nombres, por culpa del deterioro de los neurotransmisores” (Sefarad 492-493).

Esta idea sobre la aparición inevitable de la desmemoria —producida entre otras cosas por el paso del tiempo, el propio deterioro de la mente y en última instancia por la desmemoria auto-impuestas por las víctimas— la explota aún más el intra-autor cuando hace referencia a los lugares de memoria, según los concibe Pierre Nora. Entre los lugares de memoria identificados por Nora destacan los lugares monumentales: los edificios, los cementerios, o en el caso del señor Salama, el campo de concentración del que fueron víctimas su madre y hermanas. Las memorias que un día se alojaron en el campo de concentración van poco a poco perdiéndose cuando los agentes ambientales van desgastando cualquier evidencia física que pruebe el genocidio ocurrido: “Desaparecen, se quedan muy atrás en el tiempo, y la distancia va falsificando poco a poco el recuerdo, tan gradualmente como la lluvia, los años, el abandono, la fragilidad de los materiales, deshacen las ruinas de un campo de exterminio alemán perdido en los bosques fronterizos entre Polonia y Lituania” (Sefarad 146). Con la lenta desaparición de la evidencia física de estos lugares, se va perdiendo también la memoria que los acompaña. El intra-autor emplea una serie de metáforas como el desgaste que produce la lluvia, o la fragilidad de los materiales que componen estos lugares, lo que por analogía podría adecuarse a la propia fragilidad de la mente, es decir, al desgaste de la propia materia gris y de las neuronas que el paso del tiempo van destruyendo, provocando así la pérdida de memoria. En “Sefarad”, el último capítulo de

la novela, el intra-autor vuelve a hacer mención de la condición delicada de la memoria cuando los lugares de memoria donde ésta se aloja sufren un deterioro producido por los efectos ambientales. Haciendo alusión al cementerio sefardí en Nueva York el intra-autor señala:

Si uno pudiera tocar las lápidas difícilmente percibiría algo más que las rugosidades y asperezas de la piedra, cuyos ángulos [...] se han gastado hasta un punto en el que poco a poco se borra la huella del trabajo humano [...] lápidas, tumbas sin nombre, listas infinitas de muertos [...] Quién podría rescatar los nombres que fueron tallados hace doscientos años sobre esas lápidas, nombres de gente que existió con tanta plenitud como yo mismo, que tuvo recuerdos y deseos, que tal vez pudo trazar su linaje remontándose [...] hasta una casa de dos estrellas de David en el dintel y un barrio de calles muy estrechas que se quedó desierto entre la primavera y el verano de 1492.  
(Sefarad 567)

Los vestigios grabados en la piedra, las memorias de esos individuos, cada uno con una historia personal que contar, no escapan a las exigencias del tiempo y el desgaste físico. Esta analogía podría interpretarse, siguiendo el razonamiento anterior, es decir, diciendo que incluso las memorias más fuertes, o las mentes más sanas y capaces de retener los recuerdos, se enfrentan tarde o temprano al deterioro inexorable del paso del tiempo.

El paso del tiempo puede provocar un deterioro en la memoria que tiene como consecuencia más notable la aparición de un proceso de “falsificación de los recuerdos”, es decir, una tergiversación de lo realmente sucedido en el pasado. El intra-autor hace alusión a esta falsificación de la memoria cuando narra en el capítulo “Oh tú que lo sabías” el suceso sobre un viaje en tren donde viajan varios escritores, entre ellos el intra-autor, para asistir a una conferencia. Cuando sale a relucir el nombre del señor Salama uno de los escritores comenta: “No me digas que lo conociste tú también, al viejo Salama, años y años sin acordarme de él [...] Parece que era de una familia de dinero, en Checoslovaquia o por ahí, y que tuvieron que pagar un dineral para que los nazis los dejaran salir” (Sefarad 177). Este

transcurrir de los años no es el único responsable por la falsificación de los recuerdos. Dice el intra-autor que “sin que uno lo sepa, otros usurpan historias o fragmentos de su vida [...] contados por gente [...] que los escuchó y que los repite deformándolos, adaptándolos a su capricho o a su falta de atención, o a un cierto efecto de comicidad o maledicencia” (Sefarad 178).<sup>160</sup> En ocasiones, la necesidad de rellenar la historia de forma más o menos lógica puede dar lugar a un tipo de revisionismo histórico, o incluso a nivel individual, puede generar una visión distorsionada de la realidad del individuo en cuestión.<sup>161</sup> El intra-autor compara esta falsificación de la memoria con la creación de una ficción en las que se cuentan esporádicamente “escenas de tu vida, y en ellas tú eres alguien no menos inventado que un personaje secundario de un libro, un transeúnte en la película o en la novela de la vida de otro” (Sefarad 179). Resaltan aquí dos aspectos interesantes de la memoria que el intra-autor ratifica: en primer lugar su carácter maleable, es decir, su capacidad para generar historia y ficción a la misma vez, y en segundo lugar su inherente colectividad socio-política según la concibe Halbwachs.

Para perpetuar la memoria, es decir, para la luchar contra la desmemoria, es necesario en primera instancia acceder a dicha memoria, lo que supone una evocación de lo reprimido, o lo olvidado por el paso del tiempo. En otras palabras, para conocer lo sucedido en el

---

<sup>160</sup> Erich Hackl reprocha a Muñoz Molina que no revele la identidad de la persona que injurió la memoria del señor Salama: “al evocar la vida de Isaac Salama, director del Ateneo Español en Tánger, cita a algún intelectual o escritor que se burla de éste. De esa manera queda patente la superioridad moral del autor. Como de costumbre, tanto en él como entre los escritores españoles en general, Muñoz Molina no dice quien habló de Salama con tanto desprecio” (Lateral 78).

<sup>161</sup> También Erich Hackl reprocha a Muñoz Molina el hecho de ficcionalizar las vidas reales de algunos de los protagonistas de su novela. Afirma Hackl que “en la reconstrucción de vidas ajenas suele ser frecuente y hasta imprescindible escribir a base de suposiciones, por la falta de testimonios o porque los informantes se contradicen o son poco fiables. Entonces no queda otro remedio. Pero en el caso de Améry como en los de Klemperer, Jesenská o Buber-Neumann existe tal cantidad de información accesible que no había necesidad de inventarse sucesos o actitudes que resultan ser erróneos. No me molesta tanto que Muñoz Molina lo haya hecho. Me parece más bien ilícito su procedimiento de deformar las vidas reales según sus necesidades narrativas, pero convencer con la autoridad de quien dice que se adhiere a los hechos” (Lateral 81).

pasado, es necesario activar la memoria. Recuperar el recuerdo a través de una indagación mental. Esta indagación mental muchas veces se produce de forma involuntaria, es decir, que la aparición del recuerdo o de una memoria surge de una manera espontánea, sin buscarse o desearse, como expresa la narradora republicana que vive ahora en Madrid después de pasar muchos años de su vida en el exilio en Rusia: “me quedo sentada mano sobre mano oyendo pasar los coches” dice esta narradora, “y empiezo a acordarme de cosas, pero no es que yo me empeñe, es que los recuerdos vienen a mí y se encadenan los unos con los otros” (Sefarad 388). El intra-autor vuelve a exponer aquí la idea de que la memoria está siempre “abierta a la dialéctica del recuerdo y olvido” (Nora 8). Asimismo, el intra-autor asocia este despertar de la memoria involuntaria con la figura de Proust, a quien menciona dentro de la narración, y sus conceptos en cuanto al tratamiento de la memoria y el tiempo transcurrido.<sup>162</sup> En la evocación de la memoria ocupan un lugar privilegiado los objetos o recuerdos táctiles que funcionan como elementos evocadores de la memoria. Estos objetos podrían encuadrarse dentro de los lugares de memoria funcionales según los concibe Nora. Esta misma narradora vive rodeada de objetos capaces de evocar la memoria de su vida en Rusia. La señora dice que no quiere deshacerse de nada porque “cada cosa tiene una historia tan larga, y yo me las cuento a mí misma cuando estoy sola [...] no quiero separarme de nada, cada cosa tiene una parte de mi vida” (Sefarad 385, 387). Además, esta narradora reconoce que los objetos también tienen una novela, una historia que contar, como la caja de música que le trajo su padre en su primer viaje a Rusia, así como el poder evocador de los mismos frente al paso del tiempo: “las cosas duran más que las personas” (Sefarad 387). En su visita al museo del Hispanic Society de Nueva York el intra-autor descubre la presencia de un lebrillo que le hace evocar recuerdos de su infancia. Dice el intra-autor que la presencia del lebrillo

---

<sup>162</sup> Véase Jaime Torres Bidet, Tiempo y memoria en la obra de Proust.

procedente de su ciudad natal le “devuelve al corazón exacto de la infancia” pues le recuerda “los grandes lebrillos en los que las mujeres amasaban la carne picada y las especias para los embutidos de la matanza” y que ahora han sido “desplazados por la invasión de los plásticos y de las vasijas industriales” (Sefarad 581). En este sentido, la idea central de Nora de que las memorias se alojan en “lugares” la vuelve a ratificar aquí el intra-autor.

Junto a la presencia evocadora de los objetos el intra-autor sitúa el poder evocador de las palabras o las frases. Dice el intra-autor que “durante unos segundos un sabor o un olor o una música de la radio o el sonido de un nombre te hacen ser quien fuiste hace treinta o cuarenta años, con una intensidad mucho mayor que la conciencia de tu vida de ahora” (Sefarad 444). Esta idea, que vuelve a hacer alusión a Proust, la expande el intra-autor en el capítulo titulado “América”, cuando el intra-autor visita a su amigo Mateo Zapatón, el mismo narrador que años antes le había contado muchas de sus conquistas amorosas, entre ellas las de una monja joven cuyo deseo era escapar a América. Ahora, con el paso de los años, el intra-autor visita a Mateo y conversa con él en un intento de “sonsacarle alguna de sus historias antiguas” (Sefarad 424). Ahora Mateo se encuentra en un estado casi senil y sólo la televisión consigue mantenerlo atento. No obstante, dice el intra-autor, “yo tengo un truco que no falla jamás: me acerco mucho a él [...] y le digo en voz baja, Ave María Purísima, y al tío le brillan los ojos, se le humedecen, y se le pone la sonrisa de sinvergüenza cuidadoso [...] y me responde de manera automática: —Sin pecado concebida” (Sefarad 424). Con esta frase el intra-autor hace alusión al episodio amoroso, cuarenta años atrás, entre Mateo y la monja.

El intra-autor no sólo tematiza algunas de las formas en las que el individuo llega a evocar la memoria sino que también le muestra al lector cómo combate el deterioro de la

memoria con el paso del tiempo: “Guardo pruebas, detalles materiales, la tarjeta Metrocard [...] las postales que compramos en la tienda de la Hispanic Society” porque es necesario tener pruebas que permitan contrarrestar “la consistencia frágil de lo que no se sabe si llegó a suceder de verdad” (Sefarad 590). Y si bien los objetos, no tienen un valor más allá del evocador, son los únicos referentes que quedan para poder evocar la memoria:

No tengo apego por las cosas, ni siquiera por los libros o discos, pero sí por los lugares en los que he conocido la misteriosa exaltación de lo mejor de mí mismo, la plenitud de mis deseos y de mis afinidades, y lo que quisiera atesorar como un coleccionista avaricioso y obsesivo son los instantes, las horas enteras, los minutos que pasé escuchando una cierta música o mirando pinturas en las salas de un museo. (Sefarad 572-73)

El intra-autor admite con estas palabras la incapacidad que tiene el ser humano para registrar o grabar con ciertas garantías los momentos vividos, los sentimientos experimentados, y que al fin y al cabo las memorias llegan a convertirse en muchas ocasiones en objetos que también con el tiempo se van desprendiendo de la historia que los envuelve. A continuación se expone con más detalle el proceso de indagación seguido por el intra-autor así como el uso de la documentación dentro de la ficción.

En Sefarad el proceso de indagación también se tematiza dentro de la narración. Además de la “Nota de lecturas”, aparecen dentro de la narración otros datos que esclarecen el proceso de indagación seguido por el intra-autor para reconstruir la ficción. En varias ocasiones el intra-autor menciona las lecturas que ha realizado y que le han llevado a descubrir nuevos datos sobre los personajes en cuestión. Como sucedía con Soldados y La noche, el azar se convierte en parte fundamental para lograr con el éxito la reconstrucción del pasado histórico. El intra-autor comenta las lecturas que hace sobre el ex diputado del Partido Comunista alemán, Willi Münzenberg: “Me quedo leyendo hasta muy tarde, resistiéndome al sueño para avanzar un poco más en la lectura, para saber más cosas de la

vida de ese hombre del que hasta ayer no había tenido noticias, Willi Münzenberg, que a principios del verano de 1940 huye hacia el oeste por caminos de Francia” (Sefarad 185).

Dice el intra-autor, haciendo referencia a ese azar mencionado anteriormente:

Por casualidad, como se encuentra a un desconocido en una fiesta, yo encontré a Willi Münzenberg en un libro que me habían prestado y que empecé a leer distraídamente [...] Ayer mismo descubro que guardaba sin saberlo una excelente foto suya, en el segundo volumen de la autobiografía de Arthur Koestler, *The Invisible Writing*. Cuadran de pronto los azares: compré ese volumen de tapas rojas y papel áspero y amarillo, impreso en Londres en 1954, en una librería de segunda mano, en Charlottesville, Virginia, un día infernal de 1993. (Sefarad 197)

El intra-autor avanza en la indagación estableciendo conexiones entre los personajes. Así se observa que por ejemplo las biografías sobre Willi le ayudan al intra-autor a dar con la pista de otra protagonista, Babette Gross, la esposa de Münzenberg, la cual escribió un libro “para vindicar la memoria de su marido y denunciar y avergonzar a los que según ella urdieron su muerte” (Sefarad 210). El intra-autor señala que sigue la pista de esta mujer a través de estas y otras referencias encontradas: “También sigo por los libros el rastro de esa mujer, busco su cara en las fotografías, indago entre los laberintos de Internet queriendo hallar el libro que escribió en los años cuarenta” (Sefarad 210). Más tarde el intra-autor confirma que finalmente lee el testimonio de Babette Gross en “un libro descubierto por azar, leído sin descanso en una noche de insomnio” (Sefarad 211). Estas referencias a las lecturas realizadas y al proceso de indagación que sigue el intra-autor se exponen con claridad y detalle en la ya menciona “Nota de lecturas” al final de la novela.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Muñoz Molina ha señalado que las referencias sobre Willi Münzenberg y su historia fueron parte de la inspiración que le llevaron finalmente a escribir Sefarad. El autor deja entrever esto cuando dice en la novela: “He intuido, a lo largo de dos o tres años, la tentación y la posibilidad de una novela, he imaginado situaciones y lugares, como fotografías sueltas o esos fotogramas de películas” (Sefarad 211). A pesar del proceso de indagación e investigación del que hace alarde Muñoz Molina, Erich Hackl acusa al escritor, como ya se vio más arriba, de una carencia de investigación para dar vida a su ficción.

En cuanto al tratamiento de la documentación y las fuentes consultadas se refiere, el procedimiento narrativo empleado por Muñoz Molina es fácil de identificar a través de las novelas anteriores, ya que Cercas o Trapiello utilizan ese mismo procedimiento narrativo cuando se trata de borrar la frontera entre la ficción y la realidad. En Sefarad, se menciona explícitamente dentro de la narración y en la “Nota de lecturas” al final de la novela, los recursos textuales y las entrevistas realizadas a los testigos para probar la autenticidad de lo narrado e imprimir mayor verosimilitud a la ficción. Así se observa por ejemplo que dentro de la narración el intra-autor reproduce fragmentos de diarios o cartas de algunos de los personajes principales. Además, el intra-autor hace alusión constante a los referentes textuales que son parte asidua de sus lecturas, y que de alguna manera también se consideran parte de las muchas novelas que dan vida a Sefarad. Todas estas referencias textuales contrastan por supuesto con la propia invención narrativa, es decir, con la ficción que es también parte integral de la novela. Por lo tanto, el juego de la simulación entre ficción y realidad que caracterizaba a las novelas anteriores también se encuentra presente dentro de Sefarad, a pesar del intento por parte del intra-autor de asegurar que lo que se cuenta pertenece casi por completo al ámbito de la realidad y no al de la ficción, como antes habían hecho Cercas y Trapiello. El intra-autor comenta durante la narración que “los hechos de la realidad dibujan tramas inesperadas a las que no puede atreverse la ficción” por lo que “da pereza o desgana inventar, rebajarse a una falsificación inevitablemente zurcida de literatura” (Sefarad 214). No obstante, el vaivén narrativo entre realidad y ficción, es decir, el intento de difuminar la frontera que divide a ambos a través del juego de la simulación no va a desaparecer por completo, sino que hará acto de presencia esporádicamente dentro de la narración.

Como sucedía con Soldados o La noche, Sefarad se encuentra anclada en la realidad a través de los muchos referentes reales que aparecen dentro de la ficción. Debido al acopio tan extenso que hace el intra-autor de estos referentes reales sólo se provee un ejemplo ilustrativo que sirve para exponer con claridad esta idea. La relación biográfica que hace el intra-autor sobre Jean Améry —bastante exacta en algunos aspectos, como por ejemplo su huida a Bélgica en 1938, su detención por la Gestapo en Bruselas en 1943 por distribuir propaganda anti-nazi, o el cambio de identidad que adoptó el escritor después de su paso por Auschwitz, “Jean y no Hans y Améry y no Mayer” (Sefarad 551)— confirma, a primera vista, la veracidad histórica a la que hace alusión el intra-autor. No obstante, como ya se ha apuntado más arriba, tras la publicación de Sefarad, Muñoz Molina ha sido objeto de ciertas críticas que le acusan de una inexactitud histórica,<sup>164</sup> en especial, sobre la vida e historia de Jean Améry. Cuando el intra-autor entrevista a Emile Roman, éste le cuenta que Jean Améry ha comentado en su libro sobre el Holocausto que “en el momento en que uno empieza a ser torturado se rompe para siempre su pacto con los demás hombres” (Sefarad 551). Esta afirmación parece coincidir plenamente con los testimonios recogidos en los ensayos que dan origen a Jenseits von Schuld und Sühne (Beyond Guilt and Atonement), el único libro que Améry escribió sobre Auschwitz y que fue traducido al inglés en 1980 con el título de At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor of Auschwitz and Its Realities.<sup>165</sup> El intra-autor

---

<sup>164</sup> El ataque inicial de Erich Hackl se concentraba, entre otras cosas, en señalar errores básicos que Muñoz Molina había cometido, como escribir mal el nombre del campo de concentración nazi de Bergel-Belsen, o no saber el número de estaciones que había en Vienna, y otra serie de inexactitudes, que según el crítico dejan mucho que desear en cuanto al trabajo de investigación desplegado por Muñoz Molina, así como a su compromiso con el pasado histórico. Díaz Navarro ha señalado que “la búsqueda minuciosa de inexactitudes respecto al referente histórico supondría pretender que la novela se convierta en un ensayo histórico, o bien buscar que el texto transcriba literalmente otro texto” (20). Véanse los números 78-81 de Lateral.

<sup>165</sup> En su ensayo, “Jean Améry: A Biographical Introduction”, D.G. Myers señala que el libro de Améry, At the Mind's Limits “is neither a systematic nor a chronological treatment of Améry’s experience in the Holocaust. The hundred-page book consists of five essays, arranged in the order of their composition. They are held

confirma la lectura de la versión francesa que “publicó *Actes Sud* con el título de *Par delà le crime et le châtement*” (Sefarad 599), así como la versión inglesa anteriormente citada<sup>166</sup>. En At the Mind’s Limits, Jean Améry señala que cuando uno es torturado “loses something we will perhaps temporarily call “trust in the world”” (28). Según Améry, la falta de confianza en el mundo se pierde con el primer golpe recibido durante la tortura: “At the first blow, however, this trust in the world breaks down” (28). Emile Roman continúa narrando para el intra-autor su lectura de Jean Améry, señalando que aunque el individuo “se salve y quede libre y siga viviendo muchos años la tortura nunca cesará, y ya no podrá mirar a los ojos a nadie, ni confiar en nadie, ni dejar de preguntarse, delante de un desconocido, si es o ha sido un torturador” (Sefarad 551-52). Jean Améry hace alusión a esta idea cuando dice que “trust in the world [...] under torture, fully, will not be regained [since] whoever has succumbed to torture can no longer feel at home in the world” (40). En el capítulo titulado “How Much Home Does a Person Need?”, Jean Améry expone entre otras cosas las razones ideológicas o étnicas que llevaron a la expulsión y el exterminio indiscriminado. En Sefarad, el intra-autor alude a este capítulo cuando señala, refiriéndose a Améry, “qué cantidad mínima de patria, qué dosis de arraigo o de hogar necesita un ser humano, se preguntaba Jean Améry” (Sefarad 449). En ocasiones, como ocurre con las citas de Kafka, el intra-autor tiende a citar textualmente las fuentes en las que se apoya para construir la ficción. El intra-autor cita textualmente el testimonio del propio Jean Améry tras caer en manos de la Gestapo, así como su sorpresa al darse cuenta de que las caras de los miembros de la Gestapo, de sus

---

together not by careful organization but by a common theme, which Améry describes as ‘the subjective state of the victim’”. Versión digital previamente publicada en Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work, ed. S. Lillian Kremer (New York: Routledge, 2002).

<sup>166</sup> Muñoz Molina confirma que cuando “Sefarad estaba ya en la calle apareció la traducción del libro de Améry que yo había leído en francés y en inglés, hecha por Enrique Ocaña, y publicada en Pre-Textos con el título de “Más allá de la culpa y de la expiación” (Lateral 79-80).

torturadores, no delataban su condición de torturador: “Si un miembro de la Gestapo tiene una cara normal, entonces cualquier cara normal puede ser la de alguien de la Gestapo” (Sefarad 76). Jean Améry señala en su capítulo titulado “Torture” que sus torturadores no tenían “twisted noses, hypertrophied chins, pockmarks, and knife scars, as might appear in a book, but rather faces like anyone else’s. Plain, ordinary faces” (25). Amery intenta con esta visión desmitificar la concepción errónea que le ha sido atribuida al torturador<sup>167</sup> a través de las ficciones. Esto implica además, una vuelta a la concepción de la identidad explorada anteriormente pues se tematiza cómo la apariencia física, la fisonomía de los torturadores, no delata para nada su condición de torturador, de la misma forma que para los judíos su fisonomía no determinaba, ni delataba su identidad racial y religiosa.

La inclusión dentro de la narración de entrevistas realizadas a testigos directos funciona para anclar aún más la ficción al plano de la realidad, es decir, para aumentar el efecto de verosimilitud de lo narrado. El intra-autor pone de manifiesto su relación directa con estos testigos, de la misma manera que lo habían hecho Cercas o Trapiello:

Yo conozco a un hombre que ganó una Cruz de Hierro en el sitio de Leningrado, y estreché cuando era joven la mano de otro que tenía tatuado en la piel pálida de un antebrazo muy flaco el número de identificación de los prisioneros de Dachau [...] he conversado con alguien que a los seis años se moría de miedo abrazado a su madre en un sótano de Madrid mientras sonaban las sirenas de alarma [...] y que a los diez años estaba internado en un barracón de Mauthausen. (Sefarad 195)

La credibilidad de estos testimonios dentro de la narración, y por tanto, el valor de realidad que imprimen a la ficción, se fortalece por la sencilla razón de que algunos de estos testigos se han convertido con el tiempo en figuras públicas de cierta resonancia. El intra-autor reconoce haber mantenido conversaciones con famosas figuras literarias: “Conversando con

---

<sup>167</sup> Esta idea se plantea también en las torturas, a las que también hace referencia el intra-autor en Sefarad, sufridas durante los procesos en Argentina y Chile.

Francisco Ayala sobre la felicidad de leer a Proust descubrí que él también la asociaba con la felicidad simultánea de un viaje” (Sefarad 54). Otro de estos personajes de cierta popularidad nacional es José Luis Pinillos, prominente doctor en psicología, profesor emérito de la Universidad Complutense de Madrid y Doctor “Honoris Causa” por las Universidades de Salamanca y Murcia. A través de la entrevista que le hace el intra-autor el lector conoce la historia del joven José Luis Pinillos, el joven soldado que formó parte de la División Azul durante la ofensiva alemana contra Leningrado: “Mi amigo tiene ochenta años [...] pero no piensa en la muerte, me dice, igual que no pensaba en ella cuando se encontraba en el frente ruso en el invierno de 1943”, donde ascendió “a teniente por méritos propios” y ganó “una Cruz de Hierro” (Sefarad 467). En el capítulo titulado “Narva” Pinillos reflexiona sobre su intervención en el conflicto y su desengaño con la ideología que lo había llevado hasta allí.

Dice Pinillos:

Yo no sabía nada entonces, pero lo peor de todo era que me negaba a saber, que no veía lo que estaba delante de mis ojos. Yo me había alistado en la División Azul porque creía fanáticamente en todo aquello que nos contaban [...] creía que Alemania era la civilización, y Rusia la barbarie [...] Ortega lo había dicho: Alemania era Occidente, y nosotros nos lo creíamos porque él lo decía. (Sefarad 476)<sup>168</sup>

El testimonio de Pinillos se convierte en un ejemplo del discurso monolítico, y la ideología responsable, sin duda, de muchos de los genocidios a los que alude el intra-autor en las novelas.

---

<sup>168</sup> En un artículo de La Vanguardia, Gregorio Morán cuenta la anécdota de que Laín Entralgo y Jose Luis Pinillos coincidieron en Oviedo en una entrega de premios. Dice Morán que, “como en el encuentro de ambos, después de años de no verse, había varia gente de menor edad y saliera a relucir la guerra y la posguerra, el franquismo y el posfranquismo, y como Pinillos no ocultara, por evidente, su participación en la Segunda Guerra Mundial en el lado de Hitler, en un momento determinado don Pedro Laín se dirigió a él y le dijo: ‘¿Y por qué te metiste en la División Azul, José Luis?’ Pinillos entre atónito e indignado, se le quedó mirando y ante todos los presentes, con irritación incontinida le replicó: ‘Joder, Pedro, ¿y tú me lo preguntas? Fui porque tú decías que había que ir’” La Vanguardia, (sábado 18 de septiembre de 1999).

El efecto de verosimilitud que aporta la inclusión de documentación y entrevistas se amplía aún más con la aparición del elemento autobiográfico, tal como ocurría con Soldados y La noche. En Sefarad, se puede caer en el error de adecuar la figura del intra-autor a la del autor de carne y hueso, Antonio Muñoz Molina, precisamente por las continuas referencias y el paralelismo que existe entre dicho intra-autor y el autor de la novela.<sup>169</sup> Muchas veces esta adecuación es inevitable por la sencilla razón de que los paralelismos entre ambos no dejan duda al lector. En el primer capítulo “Sacristán” se puede observar claramente las referencias a la infancia del autor en su ciudad natal, Úbeda, así como a las circunstancias personales que le llevaron a emigrar, como a tantos otros, a Madrid. En el capítulo titulado “Olympia” el intra-autor expande la autobiografía que había comenzado en “Sacristán”. Dice el intra-autor que en Madrid era “un empleado municipal de muy pobre cualificación, auxiliar administrativo, aunque con mi plaza en propiedad, casado, con un hijo pequeño” (Sefarad 230). Muñoz Molina confirma en una entrevista algunos de estos datos autobiográficos, entre

---

<sup>169</sup> Uno de los puntos centrales que minan el argumento de Hackl en cuanto a su ataque a Sefarad y a la figura de Muñoz Molina se fundamenta precisamente en la cuestión autobiográfica, o la autoficción que se despliega en Sefarad. En su respuesta a Hackl, Muñoz Molina señala: “En el espacio de un solo artículo no demasiado largo (“El caso Sefarad”, Lateral, junio de 2001) el señor Erich Hackl acumula tal cantidad de descalificaciones y de suposiciones más o menos injuriosas sobre mi trabajo, mis opiniones y mi persona que no sabe uno de qué asombrarse más, si de la saña despectiva de la que hace gala, de su capacidad de síntesis o de su roma incapacidad de comprender algunos recursos muy comunes de la creación literaria [...] Erich Hackl parece tener el problema que consiste en identificar el yo del autor con el yo narrativo de los libros. ¿Imagina que yo, el autor del libro y de esta carta, soy médico, soy enfermo, soy vendedor de materiales de autoescuela, tengo un solo hijo, he asistido a la agonía de un viejo nazi, etc, tan sólo porque cada uno de esos atributos pertenecen a algunos de los “yo” sucesivos que hablan en mi libro? Cuando uno habla de personajes públicos, o históricos, o usa el nombre propio de personas reales, tiene la obligación de la exactitud, y nadie lamenta más que yo los errores que han podido deslizarse en Sefarad, la mayor parte de los cuales he ido corrigiendo en las sucesivas ediciones del libro. Pero cuando lo que cuento son historias privadas, la responsabilidad de lo histórico — porque lleva razón el señor Hackl utilizando la palabra responsabilidad— deja paso al privilegio de la literatura: el señor Isaac Salama de mi relato está hecho de fragmentos de vidas que yo unifico en un solo personaje; uno por uno, la mayor parte de los elementos son reales: es el conjunto el que, buscando un efecto estético de verdad, es imaginario, o combinatorio, por llamarlo de otro modo. Incluso tiene algún rasgo mío: a quien le gusta mucho ese soneto de Baudelaire que recita el señor Salama es a mí” (Lateral 79-80).

ellos el hecho de que en la vida real tuviera su plaza de auxiliar administrativo.<sup>170</sup> Haciendo referencia nuevamente a la identidad del individuo, el intra-autor amplía este componente autobiográfico cuando habla de su frustrada situación personal mientras trabaja como funcionario: “A veces me asaltaba de golpe el remordimiento por no haber sabido o podido atreverme a otra clase de vida” (Sefarad 230). El intra-autor lamenta su situación personal por no haber logrado alcanzar su vocación profesional, la de “profesor universitario o investigador en alguna rama de la Historia del Arte” (Sefarad 244). No obstante, en la vida real, como es sabido, Muñoz Molina es licenciado en Historia del Arte por la universidad de Granada. El intra-autor emplea el elemento autobiográfico para jugar con el efecto de verosimilitud fusionando elementos autobiográficos reales con otros de dudosa autenticidad autobiográfica. El propio intra-autor admite en la “Nota de lecturas” al final de la novela cuando dice: “He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro” (Sefarad 597).<sup>171</sup> Sin embargo, como ocurría con las otras novelas, es difícil para el lector distinguir las diferencias entre la ficción y la realidad, entre el propio intra-autor y el autor real, precisamente porque el juego de la autoficción difumina la frontera entre a través de un juego de simulación de segundo orden.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> “Fui funcionario por oposición. Ser funcionario público es una cosa seria. Yo viví, primero con ilusión y luego con tristeza, aquella promesa que se hizo, al principio de los años 80, que recordarás que se llamaba la reforma de la Administración pública y la creación de la carrera administrativa”. Véase Mariano Crespo, <<http://www.mujeractual.com/entrevistas/munoz/index2.html>>.

<sup>171</sup> Erich Hackl reprocha a Muñoz Molina este comentario. Véase el número 81 de Lateral.

<sup>172</sup> Como afirma Philippe Lejeune en “El pacto autobiográfico”, “un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos” (51). Sefarad y las novelas de Cercas y Trapiello exponen con claridad esta dualidad del autor, es decir, sus continuos desplazamientos entre lo puramente extra-textual y lo ficticio.

Este anclaje para mantener al lector dentro de los límites de la realidad, tiene lugar también a través de las continuas referencias espacio-temporales que permiten anclar al lector al momento en el que tienen lugar la entrevista entre el intra-autor y Pinillos:

Mi amigo deja sobre la mesa el cuchillo y el tenedor, bebe un sorbo de vino [...] se pone ahora muy serio y habla mirándome [...] pero no me parece que esté viéndome, o que se encuentre del todo en el mismo lugar y en el mismo tiempo que yo, en un restaurante de Madrid, ruidoso a voces y de pitidos de teléfonos móviles. (Sefarad 473)

El intra-autor continúa diciendo: “Pero mi amigo sigue contando tan ajeno a esa clase de detalles como al sabor de la comida [...] o a las carcajadas de los ejecutivos bancarios que en la mesa de al lado” (Sefarad 478-79). La interrupción, o la fractura de la narración, impiden que el lector se sumerja por completo dentro de la ficción, pero también ayuda a imprimir más verosimilitud a la entrevista que se está produciendo. El intra-autor posiciona al lector dentro de la narración, es decir, le sitúa primero en la ciudad de Narva a través de la narración de Pinillos, pero lo rescata a la realidad y le recuerda que sigue escuchando una ficción. La interpelación que posiciona al lector dentro de la ficción, la trunca el intra-autor al mencionar de nuevo el restaurante donde tiene lugar la entrevista entre Pinillos y el propio intra-autor. La intención de Muñoz Molina en Sefarad, dice David Herzberger, es “to write neither fiction nor history; instead he seeks in his discourse to convey a sense of each”, lo que provoca que haya “tensions between fact and fiction within which truth claims are asserted and sustained by the real as well as the make-believe” (86). Como ocurría en Soldados y La noche, esto es posible gracias al juego de la simulación que impide muchas veces distinguir con claridad lo que es realidad y lo que es ficción, es decir, lo realmente sucedido y lo inventado. El vaivén narrativo que fluctúa entre la realidad y la ficción, y viceversa, así como la multiplicidad de puntos de vista narrativos ofrecidos, obligan al lector

a reposicionarse continuamente en su lectura. Este hecho provoca además que el lector tenga conciencia del proceso mismo de lectura en el que se encuentra inmerso. Asimismo, a través de este re-posicionamiento se hace patente el proceso autoconsciente de lectura y escritura que confieren a *Sefarad* la condición de texto metaficcional, así como su condición de metaficción historiográfica según la concibe Linda Hutcheon.

El carácter metaficcional de *Sefarad* se percibe con claridad a través de la manipulación constante que hace el intra-autor de las narraciones que llevan a cabo otros testigos. Se puede interpretar estas manipulaciones como apropiaciones del discurso de otros narradores, pero nos parece más lógico interpretarlas como un recurso retórico para exponer la propia ficcionalidad de la novela, es decir, su carácter de artificio. David Herzberger comenta que Muñoz Molina invita al lector “to ‘see’ the configuration of story making in *Sefarad* and to perceive this configuration through narratives that invent worlds within the text rather than represent worlds external to it” (85). El narrador comienza su manipulación añadiendo trozos de información a la narración del testigo, como si quisiera adornar o pintar con más detalles la información que provee el testigo. Cuando Pinillos le relata la historia del baile al que asistió junto a otros oficiales alemanes, el intra-autor añade información a la narración de ciertos detalles que omite el narrador: “Pero mi amigo no me cuenta cómo era el lugar donde se celebraba el baile, y yo, sin preguntarle, me lo voy imaginando mientras lo escucho hablar, quizás como uno de esos edificios oficiales que he visto en los países nórdicos, columnas blancas y estucos de un amarillo pálido” (*Sefarad* 478). El intra-autor insiste en la necesidad de adornar la historia real con sus propias impresiones y conjeturas — como ya les ocurría a los otros intra-autores de las novelas anteriores— lo que motiva la aparición de elementos ficticios o estrictamente literarios.

El intra-autor justifica esta manipulación arguyendo que ciertos detalles pueden ser esclarecedores, a la vez que pueden dar un sentido mayor de verosimilitud a la narración: “Quien no ha vivido las cosas exige detalles que al narrador verdadero no le importan nada: mi amigo habla del frío y de los bloques de hielo que flotaban río abajo, pero mi imaginación añade la hora y la luz de la tarde, que es la misma que había en la calle cuando hemos salido del restaurante” (Sefarad 472). Cuando Pinillos habla de la mujer pelirroja que conoció en Narva, el intra-autor también especula con algunos de los detalles que Pinillos no le cuenta: El intra-autor se pregunta “cómo sería su voz, con qué acento hablaría alemán. Ahora, mientras revivo escribiendo lo que mi amigo me contó, me gustaría inventar que la mujer pelirroja era de origen sefardí, y que le dijo algunas palabras en ladino” (Sefarad 484). El intra-autor continúa dando rienda suelta a su imaginación: “Mi amigo no me explica si le costó vencer la timidez, si bailó con otras mujeres antes de acercarse a ella, y como no está inventando una historia no tiene necesidad de episodios intermedios” (Sefarad 481). El intra-autor reconoce que cuando escribe el relato que su amigo le contó no se limita a lo estrictamente contado, sino que lo reconstruye añadiendo detalles que le parecen necesarios para completar un buen relato:

Lo único que queda en su relato es la figura de la mujer con la que estuvo bailando, y que ni siquiera tiene nombre en el recuerdo, o quizás mi amigo lo ha dicho y yo no he llegado a escucharlo, y ahora tengo la tentación de inventarme uno, Gerda o Grete, o Anicka, Anicka se llamaba una mujer que fue amiga en el campo de exterminio de Milena Jesenska” (Sefarad 479).

Vemos cómo a través de estos trozos inventados dentro de la narración el intra-autor no representa por completo la realidad narrada, sino que más bien inventa otros mundos dentro de la propia ficción que se cuenta. En cuanto al proceso narrativo se refiere, en Sefarad, comenta Herzberger, “the adscription of fictionality to the narrative suggests a reality that is

made rather than found” (86). Esta ficcionalidad añadida al relato impide encuadrar la narración dentro de una representación realista típica, es decir, dentro de una mimesis que más o menos se limita a reproducir, en este caso lo que está contando otro narrador.

Herzberger señala que Sefarad “renounce[s] transparent representations associated with realism and historiography and [...] affirm[s] the formative role of narration and story. Yet, he also makes important truth claims that seek to capture the authentic experience of historical trauma” (95). No obstante, a pesar de que sí es cierto que existe un intento de renuncia a dicha transparencia, el intra-autor no puede escapar a las propias imposiciones de la representación (mimética e histórica): “the hybrid narrative that results conceives itself as an efficacious discourse meandering in and out of fiction and history but always bracketed by stories” (Herzberger 95). Como las novelas de Cercas y Trapiello, Sefarad se sustenta precisamente en la posibilidad de llevar a cabo un juego textual donde historia y ficción se cofunden y se complementan constantemente.

Como sucedía con las novelas de la sección anterior, la autenticidad de lo narrado, es decir, la meta de conseguir un efecto de realidad, de verosimilitud, constante dentro de la narración no es ni mucho menos el objetivo principal del intra-autor. Esta supuesta realidad se ve tarde o temprano fragmentada precisamente por el tipo de realismo que impera en todas estas novelas, y que impide una supremacía total de cualquiera de los elementos del binomio realidad-ficción. En otras palabras, dentro de estas ficciones se establece constantemente un juego auto-reflexivo que revela la frágil frontera que divide la mencionada dicotomía. Este vaivén entre realidad y ficción lo llama Herzberger “hybrid narrative [...] meandering in and out of fiction and history but always bracketed by stories that compel readers not only to process information but to implicate themselves affectively in the stories of others” (95).

Según Herzberger, la oscilación entre ambos elementos genera un “empathic unsettlement”<sup>173</sup> [which] allows readers to see the creation of identity through storytelling as well as embrace the experience of others as they seek to define identity for themselves” (95). Esta última idea se puede identificar con claridad a través de la propia experiencia del intra-autor. En el capítulo “Olympia” el intra-autor relata cómo su vida estaba dividida entre la realidad y la ficcionalidad que daba sentido a su mundo interior. El intra-autor comenta: “había dos mundos, uno visible y real y otro invisible y mío, y yo me quedaba mansamente a las normas del primero para que me dejaran refugiarme sin demasiada molestia en el segundo” (Sefarad 231). Esa dualidad, dice el intra-autor, “no era sólo una máscara, la identidad falsa de un espía, sino también una parte sustancial y verdadera de mí mismo” (Sefarad 231). El intra-autor vuelve a hacer referencia aquí al tema de la identidad, la cual, según él, está construida también por nuestros sueños, por nuestros deseos, por nuestras ficciones.

En el capítulo “Dime tu nombre”, el intra-autor vuelve a hacer una referencia autobiográfica a su trabajo como funcionario público para exponer con más detalle la intrincada dualidad realidad-ficción en la que vivía sumido. Dice el intra-autor que vivía

aletargado por la indolencia y la soledad en la oficina, ausente de mis propios actos y de las personas con las que trataba, siempre algo desenfocadas frente a mí, menos reales que las que habitaban mi imaginación o mis recuerdos, o ese espacio confuso de bruma en el que no estaban claros los límites entre lo recordado y lo inventado. (Sefarad 495-96)

Mientras trabajaba en su oficina, en su “domicilio íntimo” (Sefarad 502), el intra-autor dice que “tenía la cabeza llena de frases de libros, de películas o de canciones” (Sefarad 504), y que además “vivía escondido en las palabras escritas, libros o cartas o borradores de cosas que nunca llegaban a existir” (Sefarad 502). Era, dice el intra-autor, este mundo inventado el

---

<sup>173</sup> Herzberger se refiere a este “empathic unsettlement” como al “affective, disturbing response to the traumatic experience of others” (87).

que le “suavizaba el trato áspero con la realidad” (Sefarad 504). Precisamente en este mundo ficticio, potenciado no sólo por la imaginación desenfrenada del propio intra autor, sino por toda la literatura y el cine que veía —“Emergía”, señala el intra-autor, “tan trastornado de los libros como de las películas, como cuando se sale de la oscuridad del cine y aún hace sol en la calle” (Sefarad 503)— es donde empieza a fraguarse su condición de escritor, su verdadera identidad: “Leía como fuma el opiómano y como bebe el alcohólico, con una voluntad metódica de enajenación. Escribir y leer era ir tejiendo alrededor los hilos del capullo protector y sofocante en el que me envolvía, mi vestidura y mi pócima de hombre invisible” (Sefarad 504). Asimismo, en este mundo de ficción, el intra-autor equipara su vida a la de muchos personajes ficticios de sus lecturas, queriendo ser el capitán “Nemo en su submarino y Robinson Crusoe en su isla, y también el Hombre Invisible y el detective Phillip Marlowe” (Sefarad 499).<sup>174</sup> Además, el intra-autor intenta posicionarse en la vida de personajes reales, de escritores como él, que también han contribuido a su formación artística “me imaginaba a Baudelaire en los delirios finales de su vida [...] a Soren Kierkegaard, peregrino y naufrago en las calles de Copenhague [...] a Fernando Pessoa” (Sefarad 500).

Esta ficcionalidad que parece estar limitada al entorno espacio-temporal del intra-autor, a su “domicilio íntimo”, llega el momento en el que se extiende incluso a sus relaciones personales con otros miembros de la comunidad a la que pertenece. Para explicar una relación amorosa con la mujer que ama, pero a la que no puede llegar a tener, el intra-autor recurre a la figura de otras personas reales, todas ellas estrellas de cine, las cuales adquieren un aura de ficción al convertirse en personajes famosos de la gran pantalla. Esta mujer, dice el intra-autor,

---

<sup>174</sup> No hay que olvidar que los primeros escritos de Muñoz Molina fueron artículos periodísticos que aparecieron en su primer libro El Robinsón urbano y Diario del Nautilus (1985).

en realidad no era más tangible para mí que las mujeres del cine en blanco y negro, que me subyugaban hasta despertarme una especie de quimérico enamoramiento, la nómina completa y previsible, Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Gene Tierney, Ava Gardner, Rita Hayworth” (Sefarad 524).

El intra-autor identifica la naturaleza ficticia de esta vida, es decir, es consciente de la irrealidad que impera en su vida cuando señala que “era una vida desmedulada de presente: pasado y porvenir, y un paréntesis en medio, un espacio vacío [...] Habitaba en pasados ilusorios o lejanos y en porvenires quiméricos” (Sefarad 506). Más adelante en la narración, el intra-autor comienza a desestimar y a cuestionar la ficcionalidad que moldea su vida, a la vez que reconoce el valor epistemológico inherente en la propia realidad. A pesar de la ineludible aparición de elementos ficticios en cualquier novela, el intra-autor admite la necesidad de ajustarse a la realidad de sus personajes, y no tanto a la ficcionalidad de los mismos, durante el proceso de creación novelístico. Dice el intra-autor que para qué “atreverse a la vana frivolidad de inventar, habiendo tantas vidas que merecieron ser contadas, cada una de ellas una novela, una malla de ramificaciones que conducen a otras novelas y otras vidas” (Sefarad 569). Este comentario que hace el intra-autor no es gratuito, ya que funciona dentro de la ficción para contrarrestar los efectos de irrealidad que había establecido el intra-autor al plantear el mundo ficticio que por momentos dominaba su existencia.

El intra-autor reconoce explícitamente el peligro que entraña fantasear con las vidas de personas reales. Dice el intra-autor, haciendo alusión a la mujer pelirroja en la historia de Pinillos, que “no es preciso inventar nada, ni añadir nada, para que esa mujer, su presencia y su voz, surja entre nosotros, se aparezca a mí en el restaurante donde mi amigo y yo conversamos rodeados de ruido y de gente” (Sefarad 484). Continúa diciendo el intra-autor que esta mujer

no es un fantasma, ni un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo, que tuvo un destino tan único como el mío aunque inimaginablemente más atroz, una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura ni reducida a un dato aritmético, una cifra ínfima en el número inmenso de los muertos. (Sefarad 485)

En un primer momento el intra autor se entretiene especulando sobre posibles aspectos de la ficcionalidad del personaje, lo que podría suscitar dudas en cuanto a la autenticidad de éste, especialmente cuando el lector desconoce a estos personajes históricos. No obstante, llega un momento en la narración en la que la ética parece imperar y el intra-autor recapacita, reafirmando más que nunca la existencia real empírica de esta mujer, es decir, reivindicando su realidad y su situación de víctima, evitando así trivializar su memoria. El intra-autor repite esta misma fórmula al referirse a Milena Jesenska, que “era algo más que la sombra a la que se dirigen las cartas de Kafka” (Sefarad 501). El intra-autor le otorga valor real a lo que en principio parece solamente uno de los tantos personajes ficticios que aparecen en la narración. Quizás por encontrarse dentro de una ficción, y por estar limitada de cierta forma su memoria al legado epistolar, Milena Jesenska podría dar la impresión de existir sólo como ente de ficción para un público lector español que quizás desconozca a este personaje real, por otra parte bien conocido en el resto de Europa. No obstante, el intra autor desvela otros datos que potencian el carácter empírico de Jesenska: “escribió libros y artículos a favor de la emancipación humana y amó pasionalmente a varios hombres [...] fue detenida y enviada a un campo de exterminio, donde murió el 17 de mayo de 1944, veintidós años después que el hombre cuyas cartas leía yo en mi oficina” (Sefarad 501). A través de este continuo vaivén que oscila entre lo real y lo ficticio el intra-autor expone con claridad la trama narrativa bastante bien equilibrada por elementos reales y ficticios.

A pesar del evidente juego ficción-realidad que se observa dentro de la narración, cuando se trata de abordar la figura de personajes reales, el intra-autor es cauto para evitar en lo posible trivializar la figura de la víctima. David Herzberger afirma que los escritos sobre el Holocausto en los últimos veinte años ponen de manifiesto que “the factual trauma of extermination in Nazi Germany cannot be absorbed and dispersed by narrative into an ambiguous unreality or a dialogic exchange of voices detached from history”, y que además, la realidad de los traumas no ha sido “undiminished by their deliquescence into narrative fiction” (87). No obstante, el hecho de encontrarnos en Sefarad ante una ficción cuyo objetivo es precisamente difuminar la frontera entre la realidad y la ficción puede generar un problema para el lector a la hora de determinar con claridad las circunstancias verdaderas de la víctima. El intra-autor reconoce el peligro que esto puede generar cuando se trata de personajes reales, por lo que se cerciora de despejar cualquier duda que impida desacreditar la memoria de la víctima así como la problemática sufrida por ésta. El intra-autor reafirma su posición al respecto cuando le asegura al lector que a pesar de lo increíble de las vidas de estas víctimas es decir, a pesar de la posible ficcionalidad que pueda emanar de sus vidas, lo real, la tragedia sufrida por las víctimas del Holocausto es más impensable y difícil de creer que lo que pueda inventar el intra-autor. Lo real, dice el intra-autor, es “tan complejo, tan inagotable, tan laberíntico incluso en sus elementos más simples” por lo que no hay “necesidad de distraer el tiempo y la inteligencia en cosas inventadas” (Sefarad 283). A pesar de que el elemento ficticio forma parte integral e inevitable de la ecuación de cualquier ficción, especialmente en este tipo de novelas, y a pesar de las increíbles circunstancias de las víctimas, el trauma del Holocausto, la alienación, la persecución indiscriminada de cualquier víctima, no sólo no pueden ser absorbidos por la ficción, sino que además no deben

exponerse más de la cuenta a una posible ficcionalidad que pueda destruir su carácter real y vigente.

Para evitar trivializar la memoria de las víctimas el intra-autor plantea en Sefarad, como hacían las novelas anteriores, un compromiso y una reivindicación ética hacia todas las víctimas, incluidas las del Holocausto, que aparecen retratadas dentro de la ficción. De esta forma, Sefarad se convierte también, como las novelas anteriores, en una ficción dotada de carácter recuperador y actualizador de la memoria colectiva para las generaciones presentes a través del reconocimiento y exposición de la problemática sufrida por estas víctimas. Sefarad expone con nitidez la necesidad de activar, recuperar y perpetuar la memoria de los que ya no están, de los que no pueden dar testimonio. Sonia Fernández Hoyos comenta el papel fundamental que tiene Sefarad a la hora de rescatar la problemática del Holocausto en el presente histórico: “El olvido”, dice la autora, “no reavivar las cenizas del horror, se extiende hasta hoy, donde las generaciones más jóvenes podrían trivializar esos hechos y se desconocerían o ignorarían” (144). Fernández Hoyos dice además que Sefarad combate el olvido “convocando simplemente los nombres de Améry y Levi (también los de otros personajes), aportando datos, contando o recordando datos, contando o recordando sus vidas y, así, animando al lector a conocerlos o revisitarlos. Por eso la novela funcionará como testimonio, como ‘la novela de novelas’ (144). Algunos críticos o lectores, sin embargo, podrían interpretar la aparición de figuras reales —así como la documentación que aparece dentro de la ficción para potenciar la realidad histórica y la verosimilitud de lo narrado— como una apropiación por parte del intra-autor de estos discursos, como ya señalaba el hispanista Erich Hackl. Si bien a primera vista esto parece ser cierto —tal vez por la propia función que desempeña el intra-autor como narrador, la cual le obliga a reconstruir la historia

repetiendo lo que otros han previamente enunciado— no parece que el objetivo del intra-autor sea una apropiación per se del ya citado discurso, sino más bien un método para poder interpelar a su lector, es decir, para ponerle al corriente de la realidad que desconoce o con la que no se atreve, o a la que no le interesa, enfrentarse. Epitecto Díaz Navarro afirma que “la incorporación de fragmentos de los libros de Kafka o de Levi no es una apropiación ornamental, una fagocitación de la tradición y su canon, sino parte de un rastreo del pasado que va más allá del siglo XX, que se empeña en negar la exclusiva primacía del presente” (21). Es precisamente uno de los objetivos del intra-autor actualizar lo que históricamente ha tendido a reprimirse, así como a evitar que el paso del tiempo y la entrada en un nuevo milenio releguen al olvido del imaginario colectivo un pasado histórico tan necesario.

El compromiso ético de asumir y cumplir con el papel de testigo que adoptan algunas de las víctimas, lo expone el intra-autor explícitamente usando modelos de personajes históricos, pero también de otros que no lo son. Así aparece, por ejemplo, la experiencia personal del señor Salama, cuyo padre le hace prometer que perpetuará la memoria de su familia muerta en un campo de exterminio judío en Polonia: “cuando yo me muera”, dice el padre del señor Salama, “dirás por mí el kaddish durante once meses y un día como un buen primogénito y viajarás al nordeste de Polonia para visitar el campo en el que perecieron tu madre y tus hermanas” (Sefarad 159). También narra el intra-autor que Margarete Buber-Neumann y Milena Jesenska se prometen en el campo de Ravensbrück que “si una de las dos sobrevive, si vuelve, irá lo primero de todo a buscar a los padres o al marido o los hijos de la otra, para contarles cómo vivió y murió, para atestiguar que en el infierno y en la lejanía los siguió recordando” (Sefarad 50). Estos testigos comprometidos funcionan dentro de la

narración como modelos para concienciar al lector de la necesidad de asumir una responsabilidad ética con el pasado histórico que se presenta ante ellos.

Uno de los ejemplos más influyentes para ilustrar el compromiso ético de contar lo sucedido, así como de asumir la responsabilidad y la deuda histórica contraída con los que no han podido sobrevivir, lo encarna sin lugar a dudas, el ex teniente de la División Azul, José Luis Pinillos. Cuando Pinillos recuenta su historia al intra-autor mientras mantienen su entrevista en el restaurante, Pinillos le cuenta cómo incluso ahora, después de tantas décadas, le es imposible olvidar dicho compromiso ético:

Yo ya no duermo mucho [...] me despierto y me quedo en la oscuridad esperando y me acuerdo de todos los muertos [...] los que eran amigos míos o los desconocidos, todos los muertos que se quedaban pudriéndose [...] en las cunetas de las carreteras [...] me parece que los veo a todos, uno por uno, que se me quedan mirando como aquel judío [...] me dicen que si yo estoy vivo tengo la obligación de hablar por ellos, tengo que contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada y dejar que les olviden y dejar que les olviden, y que se pierda del todo lo poco que va quedando de ellos. (Sefarad 491-92)

El relato de Pinillos sirve para exponer dentro de la narración el fenómeno de la aparición de fantasmas al que hacía alusión Derrida, es decir, la revivificación y el retorno de lo que ha sido históricamente reprimido por el tiempo, la propia negligencia de los testigos o por el propio pacto del olvido. Dice Pinillos que “uno puede empeñarse y lograr no saber, puede cerrar los ojos y no querer abrirlos” (Sefarad 477), pero tarde o temprano lo que sus “ojos han visto ya no puede borrarlo, no puede dar marcha atrás al tiempo y hacer como que no existe lo que ya ha escuchado” (Sefarad 477). Dice el intra-autor que Pinillos le ha contado como los fantasmas del pasado le siguen exigiendo que cumpla con la deuda que tiene con ellos: “Le parece, me ha dicho, que los muertos le hablan, le exigen que dé testimonio de lo que vivieron y sufrieron, él que ha sobrevivido, que sólo por casualidad, o por que otros

cayeron en su lugar, logró salvarse” (Sefarad 483-84). Reivindicar la memoria de estos espectros supone a la vez reivindicar el pasado y aceptarlo. Asimismo, la historia de Pinillos funciona para comprender la naturaleza de estos espectros, es decir, para aproximarse a su propia identidad. Para entender dicha identidad resulta bastante interesante el concepto de “hauntology”, un neologismo que Derrida emplea, según afirma Labanyi, para designar “a new philosophical category of being—an alternative to ontology—appropriate to describe the status of history: that is, the past as that which is not and yet is there—or rather here” (“History and Hauntology” 66).<sup>175</sup>

Pinillos no puede negar históricamente su participación activa en el conflicto al lado de los responsables directos por el Holocausto. Sin embargo, su función como testigo, así como su testimonio, adquieren una validez sólida dentro de la narración, pues su testimonio podría interpretarse como una confesión, es decir, una forma de pedir disculpas y perdón públicamente por no haberse enfrentado antes a la realidad que tenía ante sí.<sup>176</sup> El propio Pinillos reconoce ante el intra-autor que su posición ideológica y su punto de vista frente a la problemática ha cambiado con respecto a los años de juventud: “Yo no soy quien era entonces, y estoy muy lejos de las ideas que me llevaron allí” (Sefarad 456). Pinillos confiesa que al principio existía una especie de resistencia ante la evidencia de lo que ocurría a su alrededor: “porque no estábamos dispuestos a saber, y cuando supimos aún no queríamos creer lo que ya no podía negarse, porque era increíble, nos parecía que estaba fuera del orden natural del mundo, y nos dábamos cuenta de que nuestra ignorancia no nos hacía menos

---

<sup>175</sup> Este neologismo designa además la condición paradójica del espectro: “Ghosts are neither dead nor alive, neither corporeal objects nor stern absences. As such, they are the stock-in-trade of the Derridean enterprise, standing in defiance of binary oppositions such as presence and absence, body and spirit, past and present, life and death.” Véase Lisa Gye <<http://halfives.adc.rmit.edu.au/haunt/hl033.html>>.

<sup>176</sup> El lector podría interpretar el proceder de Pinillos como otro “descargo de conciencia” como el que llevó a cabo el propio Laín Entralgo.

cómplices ni menos culpables” (Sefarad 485). Pinillos reconoce no obstante que pasados los años intentó cumplir esa deuda y responsabilidad que le había pedido la mujer pelirroja. Deuda moral, que no era otra que contar al mundo el genocidio judío que se estaba produciendo en Narva: “tú tienes que irte”, dijo la mujer a Pinillos, “y contar lo que nos están haciendo” (Sefarad 481). “Volví a Narva”, dice Pinillos, “treinta años después, cuando viajé por primera vez a Leningrado, a un congreso de Psicología organizado por la Unesco” (Sefarad 485). No obstante, es quizás la entrevista que mantiene ahora con el intra-autor, la que le dé a Pinillos la oportunidad de poder finalmente cumplir con su obligación ética hacia las víctimas. El propio Pinillos reconoce la necesidad de actuar antes de que sea demasiado tarde. Dice Pinillos que “no quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros [se refiere explícitamente a los escritores como el propio Muñoz Molina, o Cercas, o Dulce Chacón] repitáis lo que os hemos contado” (Sefarad 491-92).

Por suerte para las víctimas, señala el intra-autor, y para la gran mayoría de personas que aún desconocen la tragedia que supuso el Holocausto, siguen existiendo testigos que perpetúan la memoria de lo sucedido: “Hay gente que ha visto esas cosas. Nada de eso está perdido todavía en la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muere el último testigo que los presencié, el último que escuchó una voz y sostuvo una mirada” (Sefarad 194). El intra-autor reconoce la necesidad de recuperar los testimonios de los testigos antes de que sea demasiado tarde. En otras palabras, recuperar las vidas de los que fueron testigos y, cuyas historias, cuyas novelas, están aún sin escribir. Como ya lo habían hecho los demás intra-autores de las novelas anteriores, el intra-autor de Sefarad, acepta el compromiso ético que le extiende Pinillos, asumiendo su obligación, ahora como

testigo privilegiado, de perpetuar la memoria de estas víctimas. Haciendo referencia a la mujer pelirroja de Narva, el intra-autor dice que Pinillos “que no quiso ni pudo olvidarla en más de medio siglo, me la ha legado ahora, de su memoria la ha trasladado a mi imaginación” (Sefarad 484). El intra-autor perpetúa la memoria de esta mujer a través de su propio testimonio, utilizando como vehículo su propia escritura.

Precisamente, la escritura, dice Fernández Hoyos hablando de Sefarad, “es simultáneamente una exigencia ética imposible de eludir para los que han sobrevivido” (145). Esto se ve claramente en los testimonios de muchos supervivientes al Holocausto, como el caso de Primo Levi o Jean Améry, que a pesar del sufrimiento, que llevó a ambos al suicidio, o incluso a pesar de la negativa a escribir sobre el genocidio, como fue el caso de Améry, terminan tarde o temprano ofreciendo su testimonio al resto del mundo. En Figural Realisms, Hayden White expone la razón por la que la escritura llega a convertirse en una necesidad básica para lograr establecer la historicidad de las personas, o de cualquier suceso ocurrido. El simple hecho de que sean parte del pasado no los convierte en históricos, sino que éstos “become historical only in the extent to which they are represented as subjects of a specifically historical kind of writing” (White 2). Por esta razón, a través de la escritura, el intra-autor consigue perpetuar la memoria de estas personas, porque cuando escribe sobre ellas, es decir, cuando las convierte en sujetos representados en su novela, les otorga un carácter histórico. White expande aún más esta idea cuando dice que “history must be written before it can be read” (2), y por lo tanto, una vez que el intra-autor escribe sobre estas personas, una vez que deja constancia de ellas dentro de la novela, éstos adquieren un carácter histórico, y es entonces cuando su memoria se perpetúa, ya que el público lector puede acceder continuamente a ellos a través de la ficción, en este caso, a través de la propia

novela, que como las anteriores, se convierte en un lugar de memoria para generaciones presentes y futuras.

Hay que puntualizar, no obstante, que muchos de los personajes que aparecen en la novela son personajes históricos a priori, es decir, que su historicidad está bien establecida de antemano. Así vemos cómo Primo Levi, o el mismo Améry, o Kafka son figuras de renombre internacional. No obstante, en todas estas novelas existen otras muchas personas reales, testigos y víctimas anónimos, cuyas vidas e historias son desconocidas aún para un público lector español. De esta manera, el legado que Pinillos le deja al intra-autor, nos lo pasa éste a nosotros a través de la escritura, perpetuando la memoria de las víctimas, es decir convirtiéndolas en historia que puede ser leída. Es precisamente la recuperación de estas historias, la activación de la memoria de estos testigos, así como su registro a través de la escritura, uno de los principios organizadores de todas estas novelas analizadas. Asimismo, son estas características esenciales las que convierten a estas novelas en herramientas eficaces para recuperar la memoria colectiva, pues sin duda, la simple historicidad que adquieren algunas de las víctimas a través de la escritura, es un buen comienzo para más tarde ahondar con mayor interés en el pasado histórico de las mismas.

## 6. Conclusión

Este estudio ha servido para mostrar el impacto de un discurso realista —apoyado por la inclusión de una copiosa documentación (reportajes periodísticos, cartas, diarios, testimonios, entrevistas— en cuatro novelas publicadas en España a comienzos del siglo XXI. A través de un análisis detallado de estos textos se ha confirmado lo que los críticos habían observado ya a finales del siglo XX y que no es otra cosa que el asentamiento de una estética realista en la narrativa española que cristalizó en la década de los noventa, y que en el siglo XXI continúa manifestándose. Si bien esta fórmula realista no es ni mucho menos la única empleada para novelar, sí es cierto que ésta comienza a dejar una impronta considerable en el panorama literario nacional, y por lo tanto ha sido merecedora de este estudio crítico. A pesar de que estas novelas logran en parte alcanzar una aproximación innovadora a la realidad histórica que recuperan, también es cierto que son un ejemplo de las carencias de la propia ficción a la hora de recuperar el pasado para el imaginario nacional. Por lo tanto, el objetivo central de este estudio ha sido revelar precisamente la ambivalencia o contradicción inherente que despliegan estas novelas: por un lado aspiran a alcanzar una relevancia social, política, ideológica y, en última instancia, epistemológica, y al mismo tiempo son testimonio de su propia incapacidad para lograr dicho objetivo.

El análisis de estos textos ha revelado cómo estas novelas se apoyan en la inclusión de una copiosa documentación para potenciar el efecto de verosimilitud, lo que confirma a su vez el legado mimético desplegado por otras tendencias realistas durante el siglo XX. No

obstante, el discurso que desarrollan estas novelas se enmarca en parte fuera del proyecto de la modernidad y dentro de los límites de la propia posmodernidad. Si en un principio la aproximación que hacen estos textos parece objetiva, tarde o temprano estas novelas han replanteado la propia falacia del discurso realista, exponiendo la siempre problemática dicotomía realidad/ficción, así como la íntima relación entre literatura, historia y memoria, lo que pone de manifiesto no sólo los problemas formales, epistemológicos y ontológicos que supone enfrentarse a dicha realidad, sino también el carácter muchas veces irrepresentable de la propia realidad que abordan. A esta realidad conflictiva ha contribuido además la aparición en estas novelas de una polifonía textual donde coexisten y confluyen voces enfrentadas por contradicciones sociopolíticas e ideológicas que fragmentan aún más la realidad histórica que pretenden recuperar. Asimismo, este estudio ha permitido exponer con claridad los recursos textuales y retóricos empleados en estas novelas para intentar socavar la amnesia nacional que se instaura en la sociedad española a consecuencia no sólo del pacto del olvido — refrendado por todas las fuerzas políticas durante la Transición democrática—, sino también por la propia dinámica en la que entra la novela para acomodarse al auge comercial y al florecimiento de la industria cultural en España en la década de los ochenta.

El análisis textual de Soldados, La noche de los Cuatro Caminos, Sefarad (y en menor medida en La voz dormida) ha dejado patente el deseo de los intra-autores de superar la indeterminación y la irresolución de sucesos históricos relacionados con la Guerra Civil, la posguerra y el Holocausto, que bajo un marco estético posmodernista no habían terminado de zanjarse por completo. Si bien estos textos evitan en parte una aproximación relativa al suceso histórico —vindicando para ello el papel del testimonio y la memoria histórica—, un análisis más detallado ha confirmado la innegable presencia de un legado estético

posmodernista dentro de los mismos. Resalta el juego de la simulación que emplean los intra-autores para mostrar la ambivalencia de la propia realidad —su pluralidad y multiplicidad, pero sobre todo la fragmentación de la propia representación—; la descentralización del autor-narrador —a través del juego de la autoficción y la fragmentación de la voz narrativa de los intra-autores Cercas, Trapiello y Muñoz Molina—; la marginalidad del discurso realista documental; y por último, la autorreflexividad del proceso creador dentro de la ficción.

Este estudio ha demostrado el interés que exhibe la novela en la recuperación y reconstrucción del pasado, intentando aportar una postura ética comprometida con el suceso recuperado y reconociendo la vigencia de la memoria en dicha reconstrucción. Asimismo, estos textos se convierten en ejemplos que reafirman la consolidación de la narratividad como una característica paradigmática del novelar a partir de la década de los setenta en España. Así se observa que estos textos despliegan el gusto por la narración, la acción y la indagación como rasgos definidores de la novela, así como la recuperación y re-apropiación de recursos retóricos y narrativos típicos de décadas anteriores. Dentro de estos textos destaca claramente los recursos autobiográficos y metaficticios esenciales para la construcción de estas ficciones híbridas, a caballo entre la novela histórica, la novela autobiográfica y la metaficción historiográfica según la define Linda Hutcheon.

Un análisis más detallado ha confirmado además una característica común a todas estas novelas: su condición de monumentos de la memoria o lugares de memoria, según los planteamientos teóricos de Pierre Nora. Desde este punto de vista, estas novelas despliegan una dualidad pues no sólo se convierten en recuperadoras de una realidad histórica, sino que son en sí mismas espacios conmemorativos para recuperar y restaurar la prominencia de la

memoria histórica en el imaginario colectivo nacional. Además de los ya mencionados recursos autobiográficos, metaficticios e históricos de estas novelas —así como la incorporación de un discurso realista apoyado por una copiosa documentación—, este estudio ha demostrado el carácter híbrido de estas ficciones y replantea además la propia definición de la novela como anti género según la concibe Bakhtin. Desde este punto de vista, el análisis de estos textos se ha convertido también en una reflexión crítica para exponer la propia vigencia de las ideas bakhtinianas sobre la novela como género entrado el siglo XXI.

Mediante una exploración textual individual y colectiva de estas novelas, este estudio ha aportado un punto de apoyo para una mejor comprensión de los textos primarios. Asimismo, este estudio sienta las bases para establecer una dialéctica entre ciertos discursos teóricos y dichos textos primarios. De esta manera, estos textos funcionan como espacios narrativos españoles donde se pueden aplicar ciertos conceptos teóricos que hasta una época reciente se habían implementado principalmente a la crítica literaria fuera de un contexto nacional. En este sentido, destacan sin duda los conceptos teóricos relacionados con la recuperación de la memoria histórica, así como la noción derridiana de espectro o fantasma y su relevancia en el análisis de estos textos en particular. Todas estas novelas han afrontado y examinado la presencia de esos espectros del pasado, reconociendo, no obstante, la imposibilidad de restituir por completo su presencia en un presente histórico. Sin embargo, los autores de estos textos no se resignan a esta imposibilidad sino que continúan vindicando la memoria de la víctima, ofreciéndoles, en la medida de lo posible, una oportunidad de recuperar un lugar de prominencia en el imaginario colectivo nacional e internacional. El extenso corpus literario sobre la memoria histórica española justifica y exige a la vez la

implementación de estos conceptos teóricos, así como un análisis crítico que permita determinar su alcance y relevancia dentro del panorama literario y cinematográfico español.

También este estudio se ha convertido en un punto de apoyo para futuros proyectos relacionados con la recuperación de la memoria histórica española a través de la ficción (y el cine) en el siglo XXI. El análisis de estos textos ha permitido explorar con más detalle la estrecha relación entre la historiografía, la literatura y la memoria histórica como constructoras del pasado. Estos textos han vindicado además el papel de la memoria histórica sin obviar por supuesto el papel de la historiografía tradicional. Por esta razón, estos textos han partido de una base documental que no sólo imprime verosimilitud a lo narrado, sino que sirve de base para explorar la posible fabricación de una conciencia nacional histórica falsa. Como se ha visto a lo largo de este análisis, estas novelas despliegan un proceso de indagación autoconsciente que permite contrastar el discurso oficial con la memoria histórica, algo que la historiografía española por regla general ha tendido a excluir a la hora de confeccionar la escritura de la historia nacional. Sin embargo, dada la relevancia histórica que ha adquirido la memoria en España en la última década —sobre todo para combatir, como muchos arguyen, una conciencia histórica falsa, así como para evitar el asentamiento de una amnesia histórica nacional—, resultaría productivo explorar el valor epistemológico que muchos críticos otorgan a la memoria como constructora de dicha historia.

Como han demostrado las novelas de este estudio, la memoria histórica no sólo presenta una inherente condición inestable por sus rasgos sociales y colectivos, por estar siempre abierta a la dialéctica entre el olvido y el recuerdo, y por estar sujeta a continuas distorsiones y manipulaciones. Además, la memoria histórica no puede desprenderse por completo del componente nostálgico que la envuelve. Esta condición nostálgica de la

memoria histórica se aprecia con claridad en todas estas novelas. La consecuencia más inmediata de esta nostalgia en la memoria histórica puede conducir a una representación de la realidad carente de compromiso ético y objetividad, algo que muchos críticos atribuían ya a la novela ligera y poco comprometida de décadas anteriores. La aparición de este componente nostálgico se suma al debate crítico, que se genera ya desde los ochenta, entre la extensa producción literaria que ha marcado la narrativa española desde la Transición y la supuesta amnesia nacional, o pacto del olvido, que para muchos críticos sigue vigente hoy en día. Un estudio futuro podría concentrarse de lleno en contrastar el componente nostálgico de la memoria histórica en varias novelas de los ochenta y este mismo componente nostálgico en novelas más contemporáneas. Asimismo, este estudio podría enfocarse en intentar dirimir la aún problemática relación entre la copiosa producción narrativa a partir de los ochenta y el asentamiento del pacto del olvido, o falta de compromiso ético con el pasado histórico.

Queda pendiente por realizarse un estudio que permita determinar el impacto de este realismo documental en un corpus de novela española contemporánea mucho más amplio. Dicho estudio no tiene por qué estar limitado a los sucesos de la Guerra Civil y la dictadura, sino que podría realizarse concentrándose en la novela autobiográfica, dentro de la cual se puede rastrear con facilidad la publicación de varios textos desde mediados de los noventa hasta la fecha —destacan por ejemplo la novela de Javier Marías La negra espalda del tiempo (1998), y la novela de Enrique Vilas-Matas París no se acaba nunca (2003). Es difícil prever si este realismo documental marcará el novelar en un futuro cercano. No cabe duda de que a pesar de las restricciones inherentes al propio discurso histórico y ficticio, a la indeterminación de la propia realidad representada, y en última instancia a las restricciones estéticas de un legado estético posmodernista, las novelas de Cercas, Trapiello, Chacón y

Muñoz Molina, analizadas en este estudio, demuestra en el siglo XXI las posibilidades que ofrece el realismo documental para indagar en el pasado histórico español y contribuir a la restauración de la memoria histórica en el imaginario colectivo nacional.

## Bibliografía

- Acín, Ramón. “El comercio en la literatura de la ficción”. Ínsula 589-590 (1996): 3-6.
- Aguado Sánchez, Francisco. El maquis en España: su historia. Madrid: San Martín, 1975.
- Aguilar Fernández, Paloma. Memoria y olvido de la Guerra Civil española. Madrid: Alianza, 1996.
- Alegre, Luis. “Introducción”. Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura. Ed. Luis Alegre. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Alonso, Santos. “Encuesta a los críticos”. Ínsula 589-590 (1996): 23-24.
- Alter, Robert. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: U of California P, 1975.
- Álvaro, Francesc-Marc. “Esto no fue ‘Cuéntame’”. La Vanguardia Culturas 178 (2005): 2-3.
- Améry, Jean. At the Mind’s Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities. Trad. Sydney Rosenfeld y Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana, Indiana UP, 1980.
- Amorós, Andrés. “Encuesta a los críticos”. Ínsula 589-590 (1996): 23-24.
- Antich, Xavier. “Tomar la historia por un sombrero”. La Vanguardia Culturas 127 (2004): 5.
- Asensi Pérez, Manuel. Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el sigloXIX). Valencia: Tirant lo Blanch, 1998.
- . Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta). Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.
- Asís Garrote, María Dolores de. Última hora de la novela española. Madrid: Eudema, 1990.
- Auerbach, Erich. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. New Jersey: Princeton UP, 1974.
- Barros, Carlos. “El paradigma común de los historiadores del siglo XX”. La formación del historiador 14 (1994-95): 4-25.
- Basanta, Ángel. “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas”. Ínsula 589-590 (1996): 7-9.

- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Ed. Michal Holquist. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: Texas UP, 1991.
- . Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación. Trad. Helena S. Kriúkora y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. Mitologías. México: Siglo XXI, 1986.
- Baudrillard, Jean. Simulations. New York: Semiotext(e), 1983.
- . "The Evil Demon of Images and The Precession of Simulacra". Postmodernism: A Reader. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993. 194-199.
- Benet, Juan. Volverás a Región. Barcelona: Destino, 1967.
- . El aire de un crimen. Barcelona: Planeta, 1980.
- Best, Steven y Douglas Kellner. Postmodern Theory: Critical Interrogations. New York: Guilford Press, 1991.
- Bértolo, Constantino. "Encuesta a los críticos". Ínsula 589-590 (1996): 23-24.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)". La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca: Visor Libros, 1996. 19-38.
- Bodet, Jaime Torres. Tiempo y memoria en la obra de Proust. México: Porrúa, 1967.
- Buckley, Ramón. La doble transición: política y literatura en la España de los años setenta. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Burke, Peter. "History as Social Memory". Memory: History, Culture, and the Mind. Ed. Thomas Butler. Oxford: Blackwell, 1989: 97-113.
- . "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". Formas de hacer Historia. Ed. Peter Burke. Madrid: Alianza, 1994. 11-37.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke UP, 1987.
- Cardús i Ros, Salvador. "Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain". Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000. 17-28.

- Castineira, Ángel. “Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de memoria”. Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004) Eds. Joan Ramon Resina and Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Castro, Isabel de, y Lucía Montejo. Tendencia y procedimientos de la novela actual (1975-1988). Madrid: U.N.E.D., 1990.
- Caudillo. Dir. Basilio Martín Patino. Prod. José F. Cormenzana. Suecia Films, 1973.
- Cela, Camilo José. La familia de Pascual Duarte. Barcelona: Planeta, 1977.
- . La colmena. Madrid: Castalia, 1984.
- . Mazurca para dos muertos. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Cercas, Javier. Soldados de Salamina. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Certeau, Michel de. The Writing of History. Trad. Tom Conley. New York: Columbia UP, 1988.
- Chacón, Dulce. La voz dormida. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Cixous, Hélène. Vivre l'orange. Paris: Seuil, 1970.
- Colmeiro, José F. La novela policiaca española: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . “Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca”. España Contemporánea 5.2 (1992): 27-39.
- Crespo, Mariano. “Entrevista a Antonio Muñoz Molina”. 2001. Mujeractual. Marzo 2006 <<http://www.mujeractual.com/entrevistas/munoz/index2.html>>.
- Delibes, Miguel. Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso. Barcelona: Destino, 1983.
- Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura. Ed. Luis Alegre. Barcelona y Madrid: Tusquets, 2003.
- Díaz Navarro, Epitecto. “Las escrituras de la historia en torno a Sefarad”. Ínsula 688 (2004): 19-21.
- Docherty, Thomas, ed. Postmodernism: A Reader. New York: Columbia UP, 1993.

- Dolgin, Stacey L. La novela desmitificadora española (1961-1982). Barcelona: Anthropos, 1991.
- Domínguez, Antonio José. “Entrevista con Dulce Chacón”. Marzo 2003. Rebelión.org. Marzo 2006 <<http://www.rebelion.org/cultura/dulce230303.htm>>.
- Dreyfus-Armand, Geneviève. “Las deudas del pasado”. La Vanguardia Culturas 127 (2004): 4-5.
- Dupláa, Christina. “Memoria colectiva y lieux de mémoire en la España de la Transición”. Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000. 29-42.
- Eslava Galán, Juan. El comedido hidalgo. Barcelona: Planeta, 1994.
- Fernández Hoyos, Sonia. “Sefarad, una novela de novelas”. Cuadernos Hispanoamericanos 624 (2002): 142-145.
- Fernández, James. Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-representation in Spain. Durham: Duke UP, 1992.
- Fernández Santos, Jesús. Cabrera. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1981.
- . Los jinetes del alba. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Ferrán, Ofelia. “Memory and Forgetting, Resistance and Noise in the Spanish Transition: Semprún and Vázquez Montalbán”. Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000. 191-222.
- Ferreras, Juan Ignacio. La novela en el siglo XX (desde 1939). Madrid: Taurus, 1988.
- Ferrero, Jesús. Bélver Yin. Barcelona: Bruguera, 1982.
- . Las trece rosas. Madrid: Siruela, 2003.
- Furst, Lillian. “Introduction”. Realism. Ed. Lillian Furst. New York: Longman, 1992.
- García Hortelano, Juan. Tormenta de verano. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- García, Luis. “Guerra Civil Española: Dulce Chacón.” Abril 2003. Literaturas.com. Marzo 2006 <<http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>>
- García Morales, Adelaida. El silencio de las sirenas. Barcelona: Anagrama, 1986.

- Garzón Pérez, Gemma. "Max Aub: el laberinto de la memoria". La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca: Visor Libros, 1996. 229-237.
- Gebauer, Gunter y Christopher Wulf. Mimesis: Culture, Art, Society. Los Angeles: Berkeley UP, 1995.
- Genette, Gerard. Ficción y dicción. Barcelona: Lumen, 1993.
- Gil Casado, Pablo. La novela deshumanizada española (1958-1988). Barcelona: Anthropos, 1990.
- . La novela social española (1920-1971). 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Gómez Sánchez-Romate, María José. "La irrealidad del realismo y el realismo de la irrealidad". Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. 397-405.
- Gros, José. Abriendo camino: relatos de un guerrillero comunista. París: Librairie du globe, 1971.
- Habermas, Jürgen. The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures. Trad. Frederick Lawrence. Cambridge, MA: MIT P, 1992.
- Hackl, Erich. "El caso Sefarad: industrias y errores del santo de su señora". Julio 2001. Lateral. Enero 2006 <<http://www.lateral-ed.es/tema/078ehackl.htm>>.
- Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. Ed. y Trad. Lewis A. Coser. Chicago and London: U of Chicago P, 1992.
- Hassan, Ihab Habib. The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature. Madison: U of Wisconsin P, 1982.
- Hasumi, S. "Muñoz Molina: Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy." Marzo 2001. Vdlbooks. Marzo 2006 <[http://www.vdlbooks.com/detalle\\_entrevista.php?cod\\_entrevista=37](http://www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=37)>.
- . The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Heller, Erich. "The Realistic Fallacy". Documents of Modern Literary Realism. Ed. George Becker. New Jersey: Princeton UP, 1963. 591-98.

- Herrera del Castillo, María Teresa. “¿Por qué es realista la novela de Galdós?” Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. 425-438.
- Herzberger, David K. Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain. Durham and London: Duke UP, 1995.
- . “Representing the Holocaust: Story and Experience in Antonio Muñoz Molina’s Sefarad”. Romance Quarterly 51.2 (2004): 85-96.
- Hispano, Andrés. “La nueva nostalgia”. La Vanguardia Culturas 131 (2004): 2-3.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.
- . A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms. New York: Methuen, 1985.
- Jameson, Frederic. “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. Postmodernism: A Reader. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993. 62-92.
- Kohan, Silvia. “Irónico aprendizaje de un maestro”. Suplemento Cultura La Nación 2 (2003): 1, 3.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. “El Holocausto según Antonio Muñoz Molina: ética y escritura en Sefarad”. Ojancano 26 (2004): 59-75.
- González-Doria, Fernando. Memorias de un fascista español. Madrid: Personas, 1976.
- Goytisolo, Juan. Juan sin Tierra. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- . Makbara. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . Reivindicación del Conde Don Julián. Madrid: Cátedra, 1985.
- . Señas de identidad. México: J. Mortiz, 1975.
- Goytisolo, Luis. Los verdes de mayo hasta el mar. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . La cólera de Aquiles. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . Teoría del conocimiento. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Grandes, Almudena. Malena es un nombre de tango. Barcelona: Tusquets, 1994.

- Gye, Lisa. Junio 2002. Halflives. Marzo 2006  
<<http://halflives.adc.rmit.edu.au/haunt/hl033.html>>.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghost of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period".  
Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000. 65-82.
- . Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice. New York: Oxford UP, 2002.
- . Myth and History in the Contemporary Spanish Novel. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- LaCapra, Dominick. Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- . History and Criticism. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Laforet, Carmen. Nada. Barcelona: Destino, 1969.
- Lahoz Rosas, Eusebio. "Cambalache judío". Julio 2001. Lateral. Febrero 2006  
<<http://www.lateral-ed.es/tema/078elahoz.htm>>.
- Laín Entralgo, Pedro. Descargo de conciencia, 1930-1960. Barcelona: Barral, 1976.
- Landero, Luis. Juegos de la edad tardía. Barcelona: Tusquets, 1989.
- Lane, Richard J. Jean Baudrillard. London: Routledge, 2000.
- Langa Pizarro, M. Mar. Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores. Murcia: Universidad de Alicante, 2000.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". Trad. Ángel G. Loureiro. La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental. Barcelona: Anthropos, 1991. 47-62.
- Llamazares, Julio. Luna de lobos. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- . Escenas de cine mudo. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- "La solución final". Febrero 2006. Wikipedia. Marzo 2006  
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Soluci%C3%B3n\\_final](http://es.wikipedia.org/wiki/Soluci%C3%B3n_final)>.

- Loew, Camila. "El escritor es quien escucha". Anuarios. Junio 2002. El País. Marzo 2006 < [http://www.elpais.com.uy/Anuarios/01/12/31/anua\\_cult\\_97939.asp](http://www.elpais.com.uy/Anuarios/01/12/31/anua_cult_97939.asp)>.
- Loureiro, Ángel. "Problemas teóricos de la autobiografía". La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental. Barcelona: Anthropos, 1991. 2-8.
- Lukács, György. La novela histórica. México: Era, 1966.
- . Essays on Realism. Ed. Rodney Livingstone. Trad. David Fernbach. London: Lawrence y Wishart, 1980.
- Liotard, Jean-Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: Minnesota UP, 1993.
- Armas Marcelo, J.J. Las naves quemadas. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- Marí, Jorge. Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970. Madrid: Libertarias, 2003.
- Marías, Javier. Corazón tan blanco. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Marsé, Juan. La muchacha de las bragas de oro. Barcelona: Planeta, 1978.
- . Si te dicen que caí. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Martín Santos, Luis. Tiempo de silencio. Madrid: Alhambra, 1986.
- Martín Gaité, Carmen. El cuarto de atrás. Barcelona: Destino, 1978.
- Martínez Cachero, José María. La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura. Madrid: Castalia, 1997.
- Martorell, Manuel. Jesús Monzón, líder comunista olvidado por la historia. Pamplona: Pamiela, 2000.
- Mendoza, Eduardo. La verdad sobre el caso Savolta. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- . El laberinto de las aceitunas. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . El misterio de la cripta embrujada. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . La ciudad de los prodigios. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Merino, José María. La novela de Andrés Choz. Madrid: Alfaguara, 1976.

- Millás, Juan José. El desorden de tu nombre. Madrid: Alfaguara, 1988.
- . Visión del ahogado. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Miller, Hillis, J. "Narrative". Critical Terms for Literary Study. Ed. Frank Lentricchia. Chicago: U of Chicago P, 1995. 66-79.
- Miró, Gabriel. Nuestro Padre San Daniel: novela de capellanes y devotos. Madrid: Cátedra, 1988.
- . El obispo leproso. Madrid: Cátedra, 1989.
- Moix, Terenci. No digas que fue un sueño: Marco Antonio y Cleopatra. Barcelona: Planeta, 1986.
- Montanyá, Xavier. "La memoria pendiente". La Vanguardia Culturas 127 (2004): 3.
- Montero, Isaac. Pájaro en una tormenta. Barcelona: Grijalbo, 1984.
- Montero, Rosa. Temblor. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Moral, Rafael del. Enciclopedia de la novela española. Barcelona: Planeta, 1999.
- Morales Lomas, Francisco. Narrativa española contemporánea. Málaga: CEDMA, 2002.
- Morán, Gregorio. El precio de la transición. Barcelona: Planeta, 1992.
- . "Abuelo, ¿tú fuiste un nazi bueno?" Septiembre 1999. Reforma en serio. Marzo 2006 <<http://www.nodo50.org/reformaenserio/junio2005/morannazis.htm>>.
- Muñoz Molina, Antonio. Sefarad: una novela de novelas. Madrid: Alfaguara, 2001.
- . Ardor guerrero. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . Beatus ille. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- . Diario del Nautilus. Maracena, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1986.
- . El invierno en Lisboa. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . El jinete polaco. Barcelona: Planeta, 1991.
- . El Robinsón urbano. Pamplona: Pamiela, 1988.

- . "El caso Hackl. El autor de Sefarad responde". Agosto 2001. Lateral. Enero 2006 <[http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/079\\_080ammolina.htm](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080ammolina.htm)>.
- Navajas, Gonzalo. Más allá de la postmodernidad. Barcelona: EUB, 1996.
- . "La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea: la temporalidad del siglo XXI". Romance Quarterly 51.2 (2004): 111-123.
- Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. Madrid: Gredos, 1979.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de mémoire". Trad. Marc Roudebush. Representations 26 (1989): 7-25.
- Oleza, Joan. "Un realismo posmoderno". Ínsula 589-590 (1996): 39-42.
- . "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo". La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca: Visor, 1996. 81-95.
- Ortiz, Lourdes. Urraca. Madrid: Puntual, 1982.
- . Picadura mortal. Madrid: Sedmay, 1979.
- Palos, Joan-Lluís. "El pasado como espectáculo". La Vanguardia Culturas 131 (2004): 4-5.
- Pérez Galdós, Benito. Ensayos de crítica literaria. Barcelona: Península, 1972.
- Pérez Reverte, Arturo. La piel del tambor. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Posada, Francisco. Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- Pozuelo Yvancos, José María. Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI. Barcelona: Península, 2004.
- Puértolas, Soledad. Queda la noche. Barcelona: Planeta, 1990.
- Pujol, Carlos. La sombra del tiempo. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Pulgarín, Amalia. Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos, 1995.

- Ramos, Ramón. "Maurice Halbwachs y la memoria colectiva". Revista de Occidente 100 (1989): 63-81.
- Resina, Joan Ramon. "Introduction". Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000. 1-15.
- Rico, Francisco, ed. Historia y crítica de la literatura española. Vols. 6-9. Barcelona: Crítica, 1980, 1984 y 1992.
- Ricoeur, Paul. The Reality of the Historical Past. Milwaukee: Marquette UP, 1984.
- Rojas, Carlos. Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera. Barcelona: Planeta, 1977.
- . El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos. Barcelona: Destino, 1980.
- Rosenbaum, Alan, ed. Is the Holocaust Unique?: Perspectives on Comparative Genocide. Boulder, Colorado: Westview Press, 2001.
- Salabert, Juana. Velódromo de Invierno. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Samuel Amell y Salvador García Castañeda, eds. La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1885). Madrid: Playor, 1988.
- Sanpedro, José Luis. La vieja sirena. Barcelona: Destino, 1990.
- . Octubre, Octubre. Madrid: Alfaguara, 1981.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. El Jarama. Destino, 1971.
- Sanz Villanueva, Santos. "La novela". Los nuevos nombres: 1975-1990. Ed. Darío Villanueva et al., vol. 9 de Historia y crítica de la literatura española. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 249-284.
- Semprún, Jorge. Autobiografía de Federico Sánchez. Barcelona: Planeta, 1977.
- Serna, Justo. "El problema de los mundos posibles". Agosto 2001. Lateral. Enero 2006 <[http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/079\\_080jserna.htm](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080jserna.htm)>.
- Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". La autobiografía y sus problemas teóricos. Coord. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos 1991. 93-105.

- Sobejano, Gonzalo. Novela española contemporánea 1940-1995 (doce estudios). Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2003.
- Spires, Robert. Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel. Lexington, KY: Kentucky UP, 1984.
- Torrente Ballester, Gonzalo. La saga/fuga de J.B. Barcelona: Destino, 1973.
- . Fragmentos de Apocalipsis. Barcelona: Destino, 1977.
- . La isla de los jacintos cortados. Barcelona: Destino, 1980.
- Torres, Francesc. “La historia bajo tierra”. La Vanguardia Culturas 127 (2004): 4.
- Torres, Rafael. Desaparecidos de la Guerra de España (1936-?). Barcelona: RBA, 2005.
- Trapiello, Andrés. La noche de los cuatro caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945. Madrid: Aguilar, 2001.
- . “Dossier 48, caso abierto”. El País Semanal (28 de noviembre de 1999): 136-150.
- Unamuno, Miguel de. Niebla. Tarragona: Tàrraco, 1986.
- Vaz de Soto, José María. Diálogos de la alta noche. Barcelona: Arcos Vergara, 1982.
- Vázquez Montalbán, Manuel. Autobiografía del general Franco. Barcelona: Planeta, 1993.
- . Crónica sentimental de España. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- . “Las memorias”. Casa Encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004). Eds. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- . Yo maté a Kennedy; impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas. Barcelona: Punch, 1975.
- Veeser, Aram, ed. The New Historicism. New York: Routledge, 1989.
- Velázquez Jordán, Santiago. “La reconciliación real de la Guerra civil aún no ha llegado”. Espéculo. 22 (2002). Enero 2006  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>>.
- Vidal Sales, José Antonio. Los cachorros del fascismo. Barcelona: Plaza Janés, 1978.

Villanueva, Darío. “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”. Los nuevos nombres: 1975-1990. Ed. Darío Villanueva et al., vol. 9 de Historia y crítica de la literatura española. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 3-40.

---. “La ‘nueva narrativa española’: la restauración de la narratividad”. Los nuevos nombres: 1975-1990. Ed. Darío Villanueva et al., vol. 9 de Historia y crítica de la literatura española. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 285-92.

White, Hayden. Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect. Baltimore, Md.: Johns Hopkins UP, 1999.

---. Metahistory . The Historical Imagination in 19th Century Europe. Baltimore, Md.: John Hopkins UP, 1973.

Winter, Ulrich. “Localizar a los muertos y reconocer al Otro: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea”. Casa Encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004). Eds. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2005.

Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Routledge, 1984.

---. Postmodernism: A Reader. New York: Edward Arnold, 1992.